This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

UC-NRLF
$B 256 097

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LA ESCULTURA

ANTIGUA Y MODERNA

POR EL

D. ELÍAS TORMO Y MONZÓ

ABOGADO DEL ILUSTRE COLEGIO DE MADRID
CATÁTICO NUMERARIO DE UNIVERSIDAD, ANTES DE
NATURAL Y HOY POR NUEVA OPOSICIÓN DE TEORÍA
DE LA LITERATURA Y DE LAS ARTES

BARCELONA
JUAN GILI, EDITOR
223, CORTES, 223
1903

Digitized by Google

ES PROPIEDAD

IMPRENTA DE JUAN GILI, BARCELONA

Digitized by Google

INTRODUCCIÓN

En la consideración general de las Bellas Artes presenta la Historia de la Escultura ciertas particularidades dignas de singular estudio. Es la primera que debe notarse que son muchos los pueblos y las grandes civilizaciones pasadas ó subsistentes en las que no se manifestó ó no floreció al menos el espíritu estético de la estatuaria; no revivió en el pueblo griego-cristiano ó bizantino, ni en el pueblo egipcio-cristiano ó copto, con ser los herederos de las principales razas que con él y por él fueron enaltecidas, ni jamás ha echado raíces en el pueblo árabe ni ha exornado con sus bellezas las maravillas de su arquitectura y ornamentación. Si exceptuamos á la escultura arquitectónica y á la industrial, son tan escasos los pueblos que hayan podido gloriarse de una estatuaria que si no se cuentan con los dedos de una sola mano, ciertamente sobran con los de la otra. Egipto, Asiria, Grecia, Italia, Francia,... Alemania, España y otros países europeos y del extremo Oriente pueden completar la lista que por lo sucinta choca con el hecho del universal cultivo de todas ó casi todas las demás Artes bellas.

249934

Digitized by Google

La segunda singularidad que debe notarse es que más pronunciadamente que en el desarrollo histórico de ellas, el apogeo de la escultórica es preciso señalarlo y reconocerlo en los tiempos antiguos. La griega tiene sobre toda la moderna una indiscutible superioridad que no pueden negar los más entusiastas amantes de la plástica cristiana ó moderna; no se funda tan sólo en el mejor espíritu de estética armonía (que resplandeció igualmente en todas las artes helénicas) sino en los procedimientos técnicos que desde entonces no han recibido ninguna mejora. Sobre la técnica de la arquitectura del Partenón (la serenidad y el hechizo de la armonía) está la de Santa Sofía y la Catedral de París, porque la bóveda y la cúpula y las nervaduras son un extraordinario perfeccionamiento técnico comparadas con el enorme maderamen que cubría (á medias tan sólo á veces) los clásicos entablamentos de la columnata dórica y jónica. Y de la misma manera podríamos decir que nuestra Pintura y nuestra Música si no siempre en la inspiración, en la ejecución, denotan seculares esfuerzos por el progreso técnico, y declaran que no fueron vanos esos esfuerzos.

Curiosísimo es el hecho de que al lado de nuestras Bellas Artes (con la sola excepción de la Escultura) se va formando, y muy de antiguo, toda una sedimentación de carácter estrictamente científico; la Armonía, la Composición,

Digitized by Google

el Colorido y la Perspectiva lineal son ciencias que prestan al músico y al pintor provechosas enseñanzas que centuplican el valor estético de las Artes que profesan, si por ventura el genio laborea, y del arquitecto puede ya decirse que más bien profesa la Ingeniería constructiva, científicamente aleccionado, que no una Disciplina artística y estética. No ocurrió así en la Historia de la Escultura; la Disección Anatómica que no practicaron los griegos no favoreció con granjería á la última gran generación de escultores florentinos, sino para precipitarles en la decadencia del arte patente en las obras suyas, por otra parte colosales.

Los griegos dibujaron y con sus medios fundieron el bronce y esculpieron la piedra con una perfección no aventajada después; no sólo por su sentir estético, sino por el manejo del instrumento y laboreo de la materia pueden considerarse sus obras como la perfección y la misma meta.

Y he dicho, con esto, cual es la tercera singularidad que debemos notar; que en el proceso histórico de la Escultura el punto de partida nos lo da el progreso de los instrumentos; desde el pedernal prehistórico y el bronce de tiempos ciertamente históricos (tan insuficientes el uno como el otro para el escultórico trabajo) al aprovechamiento de la *herramienta* (que su mismo nombre nos declara la materia, el hierro, de que está formada) hay un proceso industrial

Digitized by Google

más bien que no un desarrollo artístico estético. Desde el uso de la *herramienta* en Egipto hasta el siglo de Pericles y aun al de Alejandro en Grecia y en los países helenizados, el progreso es gradual, es estrictamente estético, y acaso el más curioso de los que pueden estudiarse encadenadamente en la Historia de las Bellas Artes.

Nada menos gradual por el contrario que el estudio á grandes rasgos de las tentativas continuamente renovadas y repetidamente tergiversadas de la Estatuaria cristiana. En ellas casi paralelamente, pero con alternativas de contradictorio espíritu, se trata ó bien de copiar é imitar á la escultura greco-romana, ó se busca una nueva vía, si á veces con fruto, nunca con verdadera constancia. El primero de estos dos caminos lo siguieron ya en plena edad media el más viejo de los Pisanos y el anónimo autor de tal ó cual escultura casi romana de aspecto, de las fachadas de Reims; en los albores del renacimiento marchó por esa senda Jacopo della Quercia; en pleno renacimiento casi todos, y en los primeros años del siglo XIX los Canova y los Thorwaldsen; el segundo camino lo siguieron con bien distinto espíritu y con éxito siempre discutido los picapedreros románicos cluniacenses y los góticos de Chartres y la Isla de Francia, los entalladores alemanes, los imagineros españoles, los grandes italianos realistas del bronce como Donatello y trabajadores del relieve en mármol, en loza ó en orfebrería escultórica como

Digitized by Google

Ghiberti, della Robbia y Verrocchio, y hasta los estucadores del *recocó*, y los modernistas de nuestros días como Rodin ó el príncipe de Trubetzcoy que trabajan el mármol ó plasman el barro con los palillos con espíritu sensualista y expresivo verdaderamente original y nada helénico en verdad. .

Si clásica por imitación ha sido á veces la moderna escultura, no ha podido alcanzar el apellido de «clásica» por méritos de la propia perfección dentro de un espíritu en verdad suyo y moderno. Si esto pudiera ser discutido, lo comprobaría el hecho indisputable de la menor popularidad que las obras escultóricas obtienen en los tiempos modernos, la escasez de los aficionados, *amateurs* ó *dilettantis* (si los comparamos en especial con el crecido número de los entusiastas de la Pintura), los repetidos extravíos del ideal estético, y la frecuencia con que se aplican á las obras escultóricas, por los críticos y por los autores, el criterio y el sentir estético propio de las otras artes expresivas y modernas. Para saborear las bellezas de nuestro arte se requiere una educación y especial espíritu que no se halla hoy diluído y flotante en la atmósfera de la general cultura como se hallaba en los tiempos antiguos.

Hasta la Literatura especial de este arte es escasísima en verdad: en España y afuera. Apenas existe alguno que otro libro moderno en que se historíe con toda generalidad el desarrollo

Digitized by Google

peculiar de la Escultura. Llenando este vacío en la Literatura patria, aspira ante todo el autor á explicar por los hechos y con la Historia aquellas singularidades extrañas que acabo de declarar, procurando dar con ello, como por receta, el secreto que debe conocer quien se ponga á estudiar esa pura fuente de enseñanza y ese manantial regalado de deleite, de la única manera como deben emprenderse esos estudios: contemplando las obras mismas. Quien no pueda, viajando, haberlas á mano, sepa que las grandes bellezas de la Estatuaria quedan patentes aun en las copias mismas y en los vaciados que reproducen el original, y que en ciudades que algo blasonen de artistas, ó tienen como Madrid y Barcelona un especial Museo de reproducciones escultóricas, ó al menos modelos buenos de las obras más renombradas en las Academias y las Escuelas de dibujo; allí puede el estudioso aficionado comprobar á la vista del ejemplo lo que yo acierte á decir aquí, sólo animado del propósito de popularizar estas encantadoras é instructivas afinaciones.

Digitized by Google

PRIMERA PARTE

LA ESCULTURA ANTIGUA

Digitized by Google

Digitized by Google

CAPÍTULO I

La plástica de los tiempos prehistóricos y protohistóricos

El hombre primitivo no podía ser escultor mientras no fuera industrial: para esculpir en piedra, para fundir figuras en bronce ó en oro, ó para tallar la madera no le habían de bastar los dedos de las manos, por muy genial y creadora que hubiera sido su imaginación,—lo que tampoco es verosímil, pues aun en las Bellas Artes sólo la constante práctica hace maestros. —El barro es el único material que se presta al trabajo manual sin instrumentos, y en efecto, á él debieron acaso la primogenitura, en la historia de la civilización, los países del delta del Nilo y de la confluencia del Eufrates y el Tigris. La fertilidad singularísima de aquellas tierras ejerció atracción sobre el hombre que allí pudo multiplicarse hasta poblar densamente los países en que se fundaron las más antiguas ciudades; éstas pudieron ser edificadas gracias á la arcilla (en adobes ó ladrillos secados al sol) y á la clemencia de un cielo casi nunca lluvioso.

Si hubo una escultura primitiva en barro, anterior á la general propagación de las artes asiáticas del fuego (como la cocción y en consecuencia la cerámica) no habría podido dejar rastro, por la fragilidad quebradiza de la materia, como no queda rastro en la playa arenosa de los dibujos que en ella se trazan.

Si entendemos pues, como es debido, que el bulto, relieve y modelado es lo que caracteriza al arte escul-

Digitized by Google

tórico, éste no ha podido aparecer en la tierra mientras, por una parte, no se generalizara el barro cocido ó, por otra, no se hubiera descubierto el trabajo de los metales, pues no se puede trabajar la piedra modelándola con instrumentos primitivos de silex ó de bronce á golpe y porrazo. Con las sierras ya se puede trabajar la estatuaria colosal y sólo con el hierro es posible la escultura en madera, como solamente con él es posible la carpintería por piezas enchufadas de ensamblaje. Estos progresos corresponden ya en verdad á aquellos tiempos de los que parcialmente, y con referencia á determinados países, conservamos datos histórico-literarios (Protohistoria), y podemos declarar, en consecuencia, que no existe la escultura verdaderamente prehistórica.

Sí que existe, y esto ha dado pie á la equivocación frecuente, el dibujo prehistórico; pero no porque las lineas de él en vez de pintadas estén rayadas usando de los trazos incisos (lo que llaman «graffitti» los italianos) podrá decirse que correspondan á la Historia de la Escultura y no á la de las artes pictóricas secundarias. El grafito como el mosaico, las incrustaciones, la vidriería y el esmalte en nada se refieren al bulto escultórico sino como ilusión producida en un solo plano.

Conviene dejar dicho, sin embargo, por la relación que entre sí guardan las artes del diseño, que si del período prehistórico arqueolítico en que vivió el hombre sedentariamente, desnudo y sin habitaciones, no hay naturalmente rastro alguno de figurada imitación, sí se conservan de cuando el período glacial sobrevino y el hombre contemporáneo hubo de hacerse cazador de renos y jabalíes perfeccionando el instrumento de silex (hachas, sierras, martillos, raspadores), dándose por primera vez á la cordelería y á los tejidos. El europeo de la edad de los hielos que apenas construía sus habitaciones, esparcía su ánimo, entre-

Digitized by Google

teniendo los solaces de su azarosa existencia de intrépido cazador, reproduciendo con incisiones en sus armas de silex ó en los huesos los objetos que más solicitaban su atención: nunca las formas vegetales, pero sí las animales, y con tal verdad en el movimiento y tal vida, que han de transcurrir cientos y más cientos de años y han de levantarse y caer varias aparatosas civilizaciones orientales, antes de que se llegue á sobrepujar la valentía y libertad de estilo que semejantes obras nos ofrecen.

Los hielos y el reno y el hombre cazador tras ellos se fueron retirando cada vez más hacia el Norte, cuando iba llegando á Europa una invasión de gentes, con toda probabilidad asiáticas, muy más civilizadas: conocen la domesticación de los animales, los rudimentos de la metalurgia y la cerámica, son pastores y agricultores, son los primeros hombres que sienten la piedad por los muertos, y con la mayor densidad de la población, ya van siendo posibles las organizaciones sociales tiránicas; á éstas se debe el desgaje, trasporte y erección de las grandes masas de piedra, que sólo han podido levantarse mediante una multitud de esclavizados obreros y una mecánica no tan sabia que pueda prescindir de la ímproba labor del apisonado montón de tierras en taludes resbaladizos—erigido repetidamente cada pocos pasos para que pueda hacer que los adelante, avanzando poco á poco, el monolito colosal.—El arte de los dolmenes es informe. El hombre neolítico y megalítico no dibuja nada, abandona la imitación y la idea de lo grande aplasta todo afán por lo bello; al arte personalísimo de aquellos antepasados cazadores se va sustituyendo el mero oficio esclavizado: más frío y reglamentado cuanto más poderosa viene á ser la tiránica organización que lo que exige es mucha perfección mecánica, mucho pulimento, mucha cantidad de trabajo. Cuanto más se va extendiendo el uso del metal protohistórico (el bron-

Digitized by Google

ce), más pobres, convencionales y puramente lineales son los trazos del ornato.

La dificultad del modelado con el instrumento de bronce es extrema. Con él tan sólo se raya y se araña una superficie, y así puede decirse que la escultura no ha podido existir en ninguno de todos aquellos países á los que no llegó en los tiempos históricos el uso del hierro. La Grecia antes de Homero, los europeos septentrionales antes del contacto con el mundo romano y los americanos antes de Colón pudieron trabajar un dibujo haciendo esos relieves elementales que consisten en dejar una superficie plana para el fondo y otra para las recortadas figuras, sea ésta ó aquélla la excavada; pero no hubieran podido crear un verdadero arte escultórico. En la Escandinavia se conservan escenas navales grabadas en las rocas con rasgos expresivos y firmemente trazados que, correspondiendo quizás á los tiempos en que el arte clásico florecía en el Mediterráneo, parecen obras artísticas verdaderamente protohistóricas.

Algo muy semejante habríamos de decir de las estatuas de la isla oceánica de Pascua que han dado mucho en qué pensar. Son obras de relieve potente, con cabezas de factura muy franca, dueña de sus recursos y verdaderamente monumental, y en vista de ellas, se han preguntado los sabios si serán ó no la última muestra de la escultura en progreso de algún gran continente desaparecido en el que hubiera ya brillado una civilización propia y característica para nosotros desconocida.

Digitized by Google

CAPÍTULO II

El realismo en la escultura sepulcral del antiguo imperio memfita, y la estatuaria monumental del imperio tebano

Quizás antes de que naciera el arte religioso oriental en el que figuras imponentes y hieráticas llevan la representación simbólica de la divinidad, habían presenciado los siglos un nuevo arte realista sencillo y vivo como aquel otro que hemos visto en los instrumentos prehistóricos del período europeo de los cazadores del reno: el de las primeras dinastías egipcias.

Nos son desconocidos los pasos primeros de la civilización en el delta del Nilo: nos parece demasiado perfecto el arte de las grandes pirámides de la 3.ª dinastía, el de la gran esfinge y el templo que hay debajo de ella (que es el más antiguo de los conocidos) y el de los antiguos mastabas, para no tener que suponer ó la influencia de una antiquísima civilización asiática desconocida (quizás la elamita) ó que los arrastres del gran río africano, colmando de arenas cada vez más la llanura, nos están ocultando los restos de la civilización arcaica á que corresponde el apogeo que el imperio y las artes de Memfis alcanzaron cuando mandaban Queops y Chefren. La cronología es completamente gratuita: esos monarcas pueden estar separados de

Digitized by Google

nosotros por el espacio al menos de unos cinco mil años; las pirámides demuestran el estado de dominación ó esclavitud de todo un gran pueblo de obreros; pero, á diferencia de otros países, los instrumentos de hierro y la escritura ya eran familiares á esos obreros, mientras que los unos y la otra, mil años antes de Cristo y unos dos mil después del apogeo memfítico, aun eran desconocidos de los europeos más cultos y civilizados.

Si la religión egipcia es muy antigua, no lo es tanto la escultura religiosa suya; salvo las esfinges, no se pensó en representar á las distintas divinidades, ó no se hizo en ello hincapié, hasta los tiempos del segundo imperio tebano (dinastía 18.ª). Hay, pues, que desnudarse de toda idea preconcebida sobre el simbolismo oriental, para reconocer que, en los orígenes de la estatuaria, el propósito de la misma se redujo á la representación de los seres vivos por medio del retrato. Esta orientación primitiva, á la que debe el arte egipcio las obras más bellas (de las cuales será pura degeneración todo el arte sacerdotal y faraónico de los tiempos sucesivos) no obedeció en manera alguna al puro sentimiento estético, al esfuerzo vital del arte laborando por su propia dignificación y perfección. Antes al contrario, las obras más acabadas del realismo es sabido que se trabajaron y crearon para ocultarlas á los rayos del sol y esconderlas en absoluto á todas las miradas.

El antiguo Egipto no se preocupó de la vida, sino para después de la muerte. Las pirámides imperiales, y también las mastabas de ricos y nobles, son grandes aglomeraciones de piedra allí colocada para ceñir y ocultar ciertas cámaras y pequeños camarines cuya entrada y pasos se disimulaban recurriendo al engaño de trampas, pozos, falsos corredores y toda clase de ingeniosos recursos: todo hecho para que nadie pudiera llegar nunca al escondido recinto en donde se con-

Digitized by Google

servan la momia y el mayor número de reproducciones pintadas y esculpidas de las facciones personalísimas. Habían de ser éstas, según las creencias corrientes, como nuevos cuerpos figurados, como «dobles» ó múltiples aspectos repetidos del ser difunto en los que se detendría el alma y el ígneo polo ó centro de ella mientras subsistieran esas copias del dechado, conservándole vida ultramundana; esta parte inmaterial y espiritual del hombre recaería en la verdadera y definitiva muerte si le faltaba su cuerpo momificado y las repeticiones de su retrato, ó si éstas no eran por los dioses reconocidas como fiel trasunto del personaje que representaban. Creían los egipcios que, mientras subsistieran los rasgos fisonómicos del difunto, en esa mera sombra de su ser, podía sobrevivir el espíritu vital, y no de otra manera; las sombras fielmente copiadas de sus servidores, de sus animales y rebaños, de los manjares ó de los utensilios del ajuar doméstico bastaban asimismo para las necesidades de ultratumba y eran casi necesarias en esa vida póstuma. Más tarde se pensará en Osiris, en el peso del alma, en la ponderación ética de los méritos y los deméritos contraídos en la vida terrenal, y todo lo querrá expresar el arte (especialmente la pintura y la poesía ritual); pero durante las primeras dinastías no se ve que los poderosos tuvieran preocupación otra y mayor que la de asegurarse la inmortalidad ultramundana con la multiplicación de los más excelentes retratos verídicos, la mayor perfección del arte de embalsamar la momia haciendo incorruptible al cadáver y la sabia arquitectura que asegure secular inmunidad para la momia y los retratos, escondidos á toda calicata y mina. Las edificaciones son grandes montones que ocultan un féretro; el Faraón va agrandando ese gran montón de piedra labrada así como se va prolongando su reinado, y el magnate, cuanto más dura su vida y sus recursos, más desproporción habrá

Digitized by Google

creado entre los gabinetitos funerales y la mole cuadrada de su mastaba. La gran arquitectura egipcia será siempre imponente por el tamaño que, como la megalítica europea, su contemporánea, sólo exige muchos brazos y mucho tiempo; pero en las riberas del Nilo al arte escultórico y pictórico, por las razones expresadas, se le pedía acento personal en el retrato, y eso sí que no se puede pedir nunca á la mano esclavizada, sino á la de un artista, hombre libre y honrado. Á éste le podría faltar en Egipto la gloria que perdura, ya que á la más impenetrable oscuridad iban á ser condenadas sus obras, mas no la fama coetánea, los múltiples encargos y el provecho consiguiente.

Es el realista el arte á la vez más fácil y más difícil: fácil por la técnica asequible; difícil porque el espíritu social casi siempre es una rémora, con sus imperados convencionalismos, para que los artistas puedan poner toda la debida sinceridad en el sacar sus copias del natural.

La espontaneidad artística hizo realistas á los prehistóricos cazadores del reno y el oso de las cavernas, á los primitivos artistas de la Caldea y á los chinos del tiempo de los emperadores Han que fielmente reproducían los caracteres de la fauna indígena. Cuando después la monarquía y la clase sacerdotal aseguraron su despótica dominación, se afanaron la una y la otra por someter á su política á las mismas manifestaciones artísticas y es entonces cuando se creó el simbolismo mal tenido como característico del Oriente por los historiadores y tratadistas.

Faltando aquellas trabas sociales en el antiguo Egipto, pronto lograron sus artistas, especialmente tallando con verdaderas herramientas las maderas blandas, dar á sus estatuitas todas las modestas excelencias propias del arte realista: personalidad y vida, —las excelencias que faltan casi siempre en los estilos que se tienen por ideales.—Las mismas dotes brillan

Digitized by Google

en los pintados «relieves», de dos solos planos, con que se cubrían los pequeños gabinetes sepulcrales. Representaban toda clase de objetos y escenas de la vida casera. En ellos, como en las estatuas, el carácter expresivo de ese arte es libre y es verdadero, y sus retratos los más animados que haya producido la antigüedad. Cítanse como principales ejemplos el Ramké del Museo de Bulak, llamado Sheikh-el-beled por el parecido que los fellahs que lo desenterraron creyeron ver con una persona viva, y el escriba con las piernas entrecruzadas del Museo del Louvre (el primero tallado en madera y el segundo en piedra calcárea), varias estatuas de esclavas y esclavos y aun una muy extraña en que se reproducen fielmente las deformidades de un enanillo. La dignidad del estilo se armoniza con el encanto de la expresión en obras de más tamaño y aun en colosos enormes. Recuérdense la estatua de Chefren, la muy bella esfinge del Museo del Louvre y en especial la de Gizeh: aquel enorme coloso ya casi enterrado por la arena, entre cuyas patas se oculta todo un templo y que por su tamaño tan dignamente acompaña á las tres grandes pirámides.

La creación del tipo artístico de la esfinge es ya un verdadero símbolo, pues representa á la vez, con el cuerpo de león y la cabeza humana, la fuerza y la inteligencia y acaso toda la misteriosa vida de la naturaleza. La relación de ese tipo con las restantes creaciones de la teogonia ó mitología egipcias no está muy claramente explicada; la colosal es única por la intensidad del pensar, fuerza y grandeza expresivas y aun las agraciadas facciones: todo eso está elocuentemente expresado por la sola cabeza, pues el cuerpo y las extremidades son obra de una barbarie primitiva de la factura. Se labró desbastando un peñón ó pequeña montañuela, y aunque hay egiptólogos que la creen anterior á la misma dinastía primera, no fuera imposible que la cabeza hubiese sido en tiempos posterio-

Digitized by Google

res más detallada y mejor modelada trabajando sobre el casi informe bloque conservado desde inmemorial.

Decayó poco á poco el arte escultórico de los egipcios durante el primer imperio tebano y más aun en los tiempos de la dominación de los hiksos ó reyes pastores; pero si se perdió casi por completo el realismo sano, la sinceridad y franqueza del estilo y la majestad graciosa de las esfinges primitivas, no se perdió ni un solo detalle del dibujo y de la técnica; cuidadosamente fueron conservados y escrupulosamente reproducidas, aunque con la frialdad y el recibido convencionalismo propio de las escuelas de la imitación y de la reglamentación canónica,—que nunca han logrado maniatar toda iniciativa personal con más rigor que en el Egipto de los tiempos del Imperio tebano.

Aun no era religiosa la escultura; se consagraba entonces casi exclusivamente al servicio de los Faraones. Deseaban éstos, por natural desviación de las antiguas prácticas y tradiciones, eternizar su majestad personal, pero no en el silencio de la tumba tan sólo, sino en grandes monumentos que pregonaran su nombre y empresas á las generaciones venideras. Llenábanse de pinturas en relieve los paramentos de los templos, y en ellos y en los carteles jeroglíficos se narraban las colosales empresas guerreras del emperador. La gráfica dejaba de ser íntima para hacerse aparatosa, cual no lo ha sido tanto otra alguna. Comienza la época de los grandes colosos imperiales adosados á los templos, de las calles de esfinges y crioesfinges (de carnero) que conducen á sus puertas; delante de éstas se levantan enormes obeliscos monolíticos, y antes de las salas hipóstilas suele haber otra en la que grandes figuras de pie, como atlantes, sobresalen de los pilares; pero falta y faltará siempre en el templo egipcio la imagen del ídolo: en el secreto del tabernáculo no está el dios, á no haber tomado la figura de un animal vivo como Osiris en el buey Apis.

Digitized by Google

Todo el trabajo escultórico confían eternizarlo los soberanos tebanos con el uso predilecto de los materiales más duros, y en este dato tenemos precisamente la explicación del estilo egipcio más característico, pues el volumen colosal y la dureza extrema de los minerales empleados (el granito de Siena, el basalto, la diorita) exigen una labor mecánica que no puede acometerse con el cincel y el escoplo. El uso de la sierra, por delgada que sea (como que un cordel puede sustituirla) basta para el corte de las superficies si se usa como auxiliar la arena mojada; con paciencia y tiempo los bloques más enormes de las más duras peñas se doblegan á la voluntad del hombre que corta en ellas con la misma facilidad con que talla el diamantista con arenillas y da facetas al cuerpo más duro de la creación. El inconveniente no está, claro es, sino en que sólo pueden obtenerse superficies planas, y conformaciones poliédricas, en consecuencia. Para el diamantista eso le basta, pero la tarea del escultor es entonces cuando comienza: las nuevas dificultades no podían salvarse, sin cambiar de procedimiento, á no procurar que los contornos de la factura se aproximen lo más posible á la angulosidad de complicados poliedros, pero además se ha de exigir que las líneas generales de la figura quepan muy aproximadamente dentro de un poliedro sencillo (aunque no regular): de aquí las actitudes tiesas en las figuras que están ó sentadas ó de pie, con las piernas casi juntas, los brazos nada separados, sino muy pegados y caídos, el cuello y cabeza envueltos en un tocado «poliédrico», todo detalle simplificado, toda redondez suprimida y toda angulosidad manifiesta; á veces hasta se aprovechará una especie de ropaje de muy tirantes superficies (llenas de inscripciones jeroglíficas) que suprimirá todo relieve y modelado entre los extremos salientes de los miembros, por ejemplo, entre una y otra rodilla.

Digitized by Google

El simbolismo religioso, el hieratismo exagerado, el predominio de cierta estática actitud que provoca en el espectador no sé qué ideas filosóficas de la eternidad inmutable, más aun que en el numen inspirador de la estatuaria egipcia han de verse explicadas más naturalmente por esa técnica de «aserrar imágenes»; con ella simples obreros desprovistos de todo ideal estético podían dar satisfacción cumplida á los enormes encargos de obras de los ensoberbecidos faraones del segundo imperio tebano. Ni una idea, ni una nota de progreso; sólo la masa imponente y la repetición extremada y monótona de los mismos motivos ornamentales y escultóricos es la que prestaba efecto de sublimidad á aquellos grandes monumentos, á aquella arquitectura polícroma, á aquellos entablamentos megalíticos sostenidos por enormes pilares con el capitel lotiforme propio de las dinastías XVIII y XIX.

Con el advenimiento de la primera y al ser rechazados los hiksos, comenzaron las relaciones entre la Mesopotamia y el Egipto; antes de ese tiempo la pintura y la escultura egipcias, complaciéndose en la reproducción de la vida privada ó de la pública y guerrera, no habían pretendido representar á los personajes divinos. Sólo comienza á extenderse la mitología figurada con la dinastía XVIII conquistadora del Asia (que á la vez dió á Egipto reinas como Hatasú y príncipes reformadores heréticos de la religión como Amenofis IV, su hijo). Se aprovecha para ella la refundición de los órganos humanos con los animales que, con el precedente de las esfinges memfíticas y el ejemplo del arte caldeo, podían aún ser tenidas como natural consecuencia de la religión del país que frecuentemente suponía la encarnación de la divinidad en el cuerpo de un bruto. La zoomorfia caracteriza al nuevo arte que aceptó del inmediato ejemplo de la escultura monumental tebana y del ya lejanísimo del realismo sepulcral memfítico los rasgos y caracteres y los con-

Digitized by Google

vencionalismos canonizados de la figura humana (por ejemplo, el ideal de la juventud permanente). Es más propio de un Manual de arqueología la designación de las amalgamas zoomórficas y de los atributos especiales de cada divinidad egipcia.

Ahorrándonos ese trabajo nos reduciremos á decir, para terminar, que cuando en tiempos del imperio saítico se vino á introducir en el Egipto la influencia helénica, su escultura, sin variaciones esenciales en el porte de las estatuas y en los rasgos y atributos de las divinidades, logró dar mayor redondez á las formas y una gracia con la que extrañamente choca el ideal canónico de aquella tradicional estatuaria. El hibridismo no es siempre afortunado ciertamente, y mucho menos el que se fue aclimatando después con la dominación griega de los primeros Ptolomeos—bajo sus sucesores reaccionó el espíritu nacional—y más tarde con el señorío de los emperadores romanos. Aun contra influyó el arte egipcio en el de sus últimos dominadores, y no sólo en Isis y Osiris, en Roma adoradas, se ve este fenómeno, sino en las series largas de relieves de la narración histórica y aun en estatuas y creaciones del arte greco-romano. Por lo general, sin embargo, la escultura del valle del Nilo se conservó muy escrupulosamente fiel á sus tradiciones durante el espacio de unos tres mil años y mientras no se sustituyó el cristianismo copto á la religión que fué contemporánea de las pirámides.

Citaremos dentro de la monotonía de los tipos, aquéllos que pueden ser tenidos por más bellos y característicos: del primer imperio tebano, las cabezas aun realistas de Rahotpu y su mujer Nofrit; del tiempo de los *hiksos*, escasas y mutiladas estatuas; del apogeo del 2.° imperio tebano los colosos de Amenofis III (estatuas «de Memnón», una de las cuales, según la tradición, mandaba un sonido al choque del primer rayo de sol naciente), y los de Ramsés delante

Digitized by Google

del templo subterráneo de Ipsambul tallados en la roca; la cabeza durísima de Tutmes III y las delicadísimas de Harmabi y de Taia su mujer; del imperio saíta la estatua de la reina Ameniritis y la mayoría de los pequeños bronces mitológicos de todos los museos; del imperio ptolemaico, por último, la estatua de Horo y otras muchas que sólo deben de ser estudiadas después de conocer la historia de la plástica helénica cuyo influjo demuestran palmariamente.

CAPÍTULO III

La escultura asiática de la Mesopotamia, y las esferas de influencia de la escultura oriental.

Aunque por regla general el estudio de la escultura oriental es más propia de arqueólogos que de artistas y de aficionados, no quedaría completo en manera alguna un tratado general que relate la historia de la belleza plástica si faltara el eslabón histórico de la escultura de los países del Eufrates y el Tigris, por el especial carácter que tuvo y por su gran influencia que fué tanto ó más general así en el oriente como en el occidente, como la que pudo tener el mismo arte egipcio. Nació el oriental con el desarrollo de la primitiva civilización caldea á la que es deudora la humanidad de los principales rudimentos de las artes matemáticas. En tiempos quizá tan antiguos como los

Digitized by Google

inciertos también en que floreció el arte memfita unos tres mil años antes de Cristo, existían en Caldea muchas ciudades, y en ellas en pequeños joyeles de piedras duras (cilindros de hematites, pórfidos y calcedonias especialmente) grababan en hueco los caldeos figuras horrendas de divinidades demoniacas y de seres sobrenaturales domadores de fieras muy feroces. Servían esos cilindros para marcar y sellar auténticamente la firma de un soberano como siglos después los sellos de bulas y privilegios en la Edad Media y, como en ella ocurrió también, son la huella viva de la lenta transformación de las artes del diseño. Los escasos restos de la escultura de tan remotos tiempos y de aquéllos otros más recientes en que Babilonia extendió por primera vez su dominación por el Asia, no responden á otro estilo. Las obras escultóricas más antiguas, las de Tello, como las memfíticas acaso contemporáneas, atraen por el realismo estatuario que también como el egipcio rechaza todo ornato vegetal; pero lo que especialmente caracteriza á la estatuaria caldea, al traducir en mayor tamaño el arte que podemos ver en aquellos cilindros, es la preocupación por lo feo, ó al menos por lo terrible, acentuando así las musculaturas de pocos y colosales músculos como las contracciones caricaturescas en las caras y actitudes que nos declaran el culto y el miedo al demonio, característica en cierto modo negativa de la cultura de aquel pueblo. En él por primera vez se mezclaron la grandeza filosófica casi monoteísta de los pueblos semitas, con las tradiciones demoniacas del pueblo que fué quizás el inventor prehistórico ó protohistórico de la fundación metálica y la cocción cerámica; los más antiguos soberanos de aquel país se titularon todos reyes de los Sumirs (los turanios artistas del fuego) y los Acads (los primeros semitas civilizados) y algo de híbrido parece que se rastrea siempre en aquella lejanísima civilización.

Digitized by Google

Cuando la riqueza y fertilidad del país de la magia sabia y culta debilitó las virtudes guerreras de sus habitantes, vieja refundición de dos grandes razas protohistóricas, los montañeses de los países inmediatos, los valientes asirios crearon un gran imperio en cuyas artes y civilización no hay otra cosa que subsistencia rediviva de la sabiduría de los caldeos sometidos por las armas, pero triunfantes de sus enseñoreados dominadores por las virtudes del talento y la educación. El arte asirio es tan babilonio ó caldeo como fué después tan helénica la escultura bajo los romanos señores de la Grecia. Ni siquiera hubo en Asiria corrientes de progreso verdadero; pero como en países con canteras de piedra como Nínive los monumentos duran mucho más que en la Caldea, país cuyas ciudades son de adobes y ladrillos, «asirios» son y no caldeos los monumentos más notables que nos han sido conservados. Nada de estatuas, á cuya labor no se prestaba la piedra alabastrina del país tan sensible á los accidentes atmosféricos: hasta los imponentes toros alados de humana cabeza mitrada, puestos como jambas en las puertas de los palacios son, en realidad, y valga la frase, relieve de bulto, pues vistos de frente, por ejemplo, enseñan igualmente adelantadas las dos patas delanteras, y vistos de lado aparecen en marcha puesta la interior en flexión, con lo que en realidad parece que tengan sólo cuatro y son más el número de piernas que el artista ha esculpido. Fuera de estos colosos, lo más notable de la escultura asiática son las representaciones de las empresas guerreras ó cinegéticas del monarca ú otras escenas, todas de escaso relieve y modelado y en las que se diseñan los robustos músculos, los detalladísimos y muy complicados peinados de la barba y la cabellera y las menudencias de las estofas y lujosas alhajas, cuyos pliegues y aspecto de conjunto no sabe revelar el arte asirio. Se complació siempre en representar las formas rechonchas del eunuco,

Digitized by Google

ministro muy obligado de todo monarca asiático antiguo y moderno; tuvo siempre rara habilidad en la creación de figuras zoomorfas de las divinidades temibles, y en la reproducción fiel, saliente y movida de los animales acababa precisamente de alcanzar el artista ninivita una singular perfección (acaso no del todo igualada por los griegos) cuando sobrevino repentinamente la destrucción del imperio asirio.

Éste quedó repartido entre los tres soberanos de las antes sometidas provincias de la Media, Babilonia y la Lidia. El arte subsiguiente hasta que los tres reinos se refundieron con las primeras conquistas de los persas es ya contemporáneo de los primitivos ensayos de la escultura griega; pero en especial el neocaldeo de la Babilonia de Nabucodonosor no podía menos de ser floreciente, ya que recobró en su tiempo la raza de los sapientísimos magos el predominio político que por tantos años y años había correspondido á la raza más dura y fuerte de los asirios. En la Media, montañesa y muy menos civilizada, no pudo arraigar el arte ya varias veces secular de la Caldea, pero en cambio en el reino de Lidia, cuyo último rey había de ser el opulento Creso, floreció una civilización y unas artes cuya historia apenas está iniciada y cuyas relaciones con la naciente escultura griega son evidentes.

Había ocurrido muchos siglos antes que una potente raza, los *heteos*, *khetas* ó *hititas*, tuvieron en Siria un imperio en rivalidad constante con el egipcio y el asirio; allí en varias rocas (en Hamath y en Karkemish) se conservan relieves de un arte heteo en el que se le ve aleccionado con el ejemplo del caldeo. Fueron expulsados de la Siria y á juzgar tan solamente por otros más perfectos relieves del Asia Menor, en Pteria principalmente, allí se sobrevivió el arte de los nuevos heteos occidentales; se representan en las paredes de las montañas en que se abren las cámaras sepulcrales (lisas cuando así las presentaba la naturale-

Digitized by Google

za y sino como ellas se encontraran, pues los khetas, que no conocían el hierro, sólo arañaban superficialmente las rocas) varias series de procesiones en que las figuras, vestidas con ropajes orientales, llevan en las manos flores y otras ofrendas—sin duda para presentarlas á aquellos dioses que ponen su pie sobre el cuello de los servidores ó sobre el lomo de leonas, de águilas de dos cabezas y otros seres zoológicos ó zoomórficos de un dibujo suelto y elegante y sin duda de lejana tradición caldea ó asiria.

Qué relaciones puedan haber tenido los heteos (cuyos especiales jeroglíficos, bien distintos de los egipcios, son como contraseña del parentesco de los relieves de la Siria, más antiguos, con los de Asia Menor) con el arte posterior de la Frigia, la Lidia y otras naciones comarcanas no está decidido; también se ignora el sospechado parentesco étnico, ó la relación de ejemplo y artísticas enseñanzas que puedan haber tenido con los heteos los habitantes de la primitiva civilización mediterránea europea, los sardos, los sicanos y los iberos; quizá los pelasgos mismos, los primeros habitantes de la Grecia aprendieron de los heteos los rudimentos del arte que hoy nos han revelado los descubrimientos de Micenas y Tirinto, de la Troya de la epopeya y de alguna de las islas del archipiélago. Las leonas sin cabeza (era postiza y de bronce) de la célebre puerta «de los leones» en Micenas, y varias otras placas de piedras durísimas son una traducción en grande y monumental de objetos del comercio asiático (espadas con incrustaciones de oro, plata y ámbar) en que se representan cacerías de leones que quizá más que asirios puedan corresponder al arte hitita. El llamado «de Micenas»—anterior en medio milenario á los primeros esfuerzos, mucho más torpes, de la estatuaria griega,—en manera alguna puede ser tenido por precedente de ella, como la arquitectura abovedada pelásgica (cúpulas características) no tiene

Digitized by Google

parentesco alguno tampoco con la adintelada de los órdenes antejónico, dórico y jónico.

Pero si fueron los heteos de la Siria y del Asia Menor y aquellos pueblos de este territorio que les heredaron los que por tierra y por emigraciones pudieron llevar el arte caldeo al conocimiento y á la imitación de los europeos, otro pueblo hubo, asiático, navegante, corredor universal del comercio marítimo protohistórico, que, asentado en las costas de la Siria en la proximidad y en la dependencia alternativa de los grandes imperios del Eufrates y del Nilo, pudo ser y fué el intermediario de toda influencia artística entre todas las naciones mediterráneas. Los fenicios nunca fueron inventores de nada; pero todo lo popularizaron, el alfabeto, las industrias, los cultos y las artes. Si detenidamente estudiamos las obras escultóricas de la Fenicia ó de sus países coloniales (Chipre y otras islas de la Grecia primitiva, Cartago y otras ciudades del África y la Sicilia, Cádiz y otras comarcas de España) hallaremos objetos industriales de procedencia egipcia ó caldeo-asiria, ó de falsificación contrahecha de los mismos fenicios; y, por imitación del estilo de los mismos, estatuas (especialmente en Chipre) en que unas veces se reproduce (siempre con aire de copia adocenada) el arte egipcio, otras veces el arte caldeo ó el heteo, y otras, por último, se mezclan en una sola obra unas y otras influencias. Apenas el genio jafétida de la escultura griega vaya tomando cuerpo é iniciativa propias, y aun en los tiempos primitivos y arcaicos del arte helénico, los fenicios y las naciones influídas por ellos (ejemplo la escultura española del cerro de los santos en Yecla, á la que corresponden otras obras aisladas y más perfectas como la ya célebre cabeza de Elche hoy en el Louvre) se pondrán á imitar también las obras griegas ó refundirán en la que mal podemos llamar creación artística todos los estilos y todas las maneras barajadas. Si el Moloch horrible de los feni-

Digitized by Google

cios (el principal es el de Amatonte) es expresión de la influencia caldea, los ataúdes antropoides (de forma casi humana), de cabezas tan bellas á veces, son hijos (ó sobrinos, si vale la frase) del arte griego de los tiempos propiamente helénicos,—los principales son los de Echsmunasar casi egipcio y otro de personaje barbado casi griego en el Louvre.

Un proceso artístico semejante habría que reconocer en la marcha primitiva del arte etrusco; pero éste fué el más helenizado de todos los países extraños á la Hélada, aunque sus costumbres funerarias dieron pie á que subsistiera allí siempre vivo el realismo del retrato verdadero, con el parecido fisonómico que no podían menos de desear los descendientes sucesores si la procesión funeral de sus *lares* había de tener toda la importancia social de una verdadera geneología nobiliaria.

El arte hebraico rechazó sistemáticamente la reproducción de la figura humana y de las bestias, y por muy justos reparos, ya que en la antigüedad siempre fueron las artes plásticas fautores de idolatría. Cuando Salomón construyó el templo, el arte reglamentado y organizado por la misma monarquía fenicia, emprendedora industrial y comercial, fué el que contrató y se encargó de toda la edificación. Las únicas esculturas de aquélla que ha de tenerse como gran creación fenicia, fueron los toros sobre cuyas espaldas reposaba aquel gran recipiente llamado «mar de bronce», y los querubines que ocultaban con sus alas el arca de la alianza; todo imitando á lo fenicio ó á lo asirio: los querubines bíblicos no son otra cosa que los toros alados del arte caldeo.

El arte oriental no solamente se corrió é influyó por las regiones del Mediterráneo, sino que extendió su influencia también por el camino opuesto hasta llegar al extremo oriente. La misma China debe á la influencia remota de la Caldea sus antiguos conocimientos as-

Digitized by Google

tronómicos y lo más característico de sus artes industriales, esto es, la cerámica esmaltada.

Ni por su importancia puramente arqueológica, ni por su influencia escasísima en el progreso de las artes plásticas, hay que estudiar aquí los relieves, las esculturas y los ídolos del Indostán, la Indo-China, la China y el Japón y de las islas de la Malasia en que toda fealdad característica, toda grotesca contorsión y toda rechonchez excesiva (carnosidad sin músculos ni nervio) nos declaran el lejano abolengo de aquellos demonios y de aquellos eunucos que creó de tres mil á seiscientos años antes de Cristo el arte de la Caldea, de la Mesopotamia y la Asiria. Su herencia hábilmente combinada con el arte lidio y griego en tiempo de los Persas aqueménides (siglos VI y V antes de Cristo, hasta el IV), recobró siglos después las condiciones escultóricas y por atavismo, en el arte persa sasánida que durante los últimos tiempos del imperio romano y parte de nuestra edad media puso en boga y generalizó por el oriente extremo toda fealdad y toda la horrenda caricatura, cuyo ejemplo no dejaron de imitar tampoco nuestros artistas románicos. El arte del extremo oriente es además posterior, en lo que tiene de característico, á esa influencia sasánida y en todo caso debería ser estudiado con la escultura moderna.

El Oriente rara vez ha sentido el exquisito goce de la belleza sencilla: lo grande, lo estupendo y, en casos dados, lo horrible es lo que arrastra al pueblo y á los artistas semíticos y á todos los orientales en general. En el orden y graduación del entusiasmo estético, el sereno y armónico que produce la belleza desnuda de grandiosidad y de sublime aspecto, exige cierta modesta ecuanimidad que es dote despreciada entre bárbaros y orientales: al europeo, al hombre de pura raza aria, es á quien debe la estatuaria todo verdadero progreso al arrancarla de su condición oriental en la que

Digitized by Google

venía á ser esclavizada por la soberbia pompa del conjunto arquitectónico.

CAPÍTULO IV

Los principios de la escultura griega

(620 á 540 antes de Cristo)

La conquista dórica, la sucesiva emigración de pueblos y razas enteras y la repoblación con gentes helénicas de las islas y ciudades del Asia Menor y del Helesponto al Este y de Sicilia y la Gran Grecia al Occidente, de tal modo determinaron una solución de continuidad entre la cultura y civilización «micénicas» y la nueva cultura y civilización griegas, que la decadencia en las artes fué verdaderamente completa: la escultura acabó por olvidarse en absoluto. Cuando se quisieron tener representaciones corpóreas de la Divinidad adorada en los templos de la notable arquitectura prehelénica contemporánea de la Lidia (construcciones en madera) se buscaron simulacros tan elementales como las piedras informes que representaban á Heros en Tespies y á las Gracias en Orcomene, la columna que era un Apolo en Ambracia y las dos vigas juntas que en Esparta indicaban la presencia de los Dióscuros. Cuando los Homéridas creaban los ciclos épicos de los que se han formado las inmortales *Ilíada* y *Odisea*, se daba al alma griega y precisamente con carácter plástico (pues así lo tienen frecuentemen-

Digitized by Google

te los símiles metafóricos del «ciego de Chios») el ideal de las artes, pero habían de transcurrir aún algunos centenares de años antes de que aprendieran los griegos los más infantiles rudimentos del dibujo. Quizá son posteriores en más de doscientos á los cantos de la troyana guerra aquellos ídolos de madera *(xoana)* que eran planos por la superficie anterior y posterior y redondos por los dos lados y tenían éstos recortados en forma que pudiera adivinarse sin gran esfuerzo en donde estaban la cintura, el cuello y la cabeza; los ojos se indicaban con una raya, dejándolos como cerrados, y la molestia de tener que recortar los brazos era esquivada ó pegándolos con el cuerpo en un solo macizo informe, ó con el fácil expediente de suprimirlos en absoluto. Esas obras que la tradición atribuía á un mítico *Dédalo* fundador de la estatuaria, fueron piadosamente conservadas por siglos y más siglos, y aun se sonreían los romanos de la decadencia al ver los informes ídolos primitivos, á veces suntuosamente vestidos y alhajados, que no perdieron devotos con las sucesivas maravillosas creaciones de Fidias y Praxiteles. Él *xoanon* nos es conocido por las pinturas de los vasos y por algunas estatuas marmóreas que eran su copia fiel como la encontrada en Delos.

No podemos señalar antes del año 620 el origen de los más elementales progresos del arte escultórico helénico, pues á esa época refieren sus historiadores el nacimiento de la escuela de Samos, que fundó *Reco.* Él y después sus hijos *Teodoro* y *Telecles* eran toreutas (broncistas) y orfebres, hicieron varias estatuas y dejaron sentir su influencia en la escuela de Chios; en ésta *Glauko* trabajó el metal, y *Melas*, su hijo *Mikiades*, su nieto *Arkermos* y su biznieto *Atenis* con *Bupalos*, trabajaron en mármoles, ya suficientemente bellos los de los últimos para que se acodiciaran los romanos cuando sus conquistas en Grecia por transportarlos á Italia. Lo mismo Samos que Chios son islas

Digitized by Google

del Asia Menor, y este dato bastara para señalar las influencias asiáticas en los orígenes de la escultura griega. Aprendió ésta los rudimentos del dibujo en las obras de manufactura artística del comercio asiático; es lo único que á él debe, como veremos después. No poseemos esculturas de las escuelas que estamos examinando—sino es una Hera (Juno) de Samos, sin cabeza, con los brazos pegados y con ropajes de finos plegados terciados al pecho, mientras que los menudísimos de la falda semejantes á las estrías acaban de dar aspecto como de columna á la muy tiesa estatua; —pero los vasos llamados de estilo corintio, que son contemporáneos, parecen traducir la descripción que se nos ha conservado de obras casi escultóricas (relieves historiados en copas, cofres, etc.) trabajadas por toreutas de aquellos tiempos, pues coinciden muy puntualmente. Las obras, pues, de los escultores greco-asiáticos, como las de los pintores ceramistas de Corinto, reprodujeron con cierta manera bárbara las filas de animales extraños á la fauna del país (leones, tigres y antílopes), las quiméricas mezcolanzas de miembros humanos y animales y las exageradas musculaturas y actitudes del arte asiático (en especial del lidio) de influencia originariamente asiria. El frecuente y natural paralelismo de la evolución artística lo comprueba también; antes de que Grecia proclamara su absoluta independencia arquitectónica (con la creación y perfeccionamiento del orden dórico) por toda Grecia, como por el Asia Menor, por la italiana Etruria, por la Lidia, la Licia, y la Frigia, se desarrolló una arquitectura, de la que después tomó sus elementos el orden jónico, cuyo carácter marcadamente oriental es evidente y cuyas relaciones y puntos de contacto con el primer arte persa (el aqueménide) no están menos á la vista.

Desde los tiempos pelásgicos anteriores á la guerra de Troya y á la invasión dórica hasta las nuevas artes

Digitized by Google

y cultura del siglo VII, había ocurrido toda una serie de revoluciones pacíficas; la introducción de la escritura y la moneda fueron causa de alguna de ellas; la introducción de las herramientas, del hierro lo fué de la otra. Con el hierro se dejó en absoluto olvido la arquitectura abovedada «de Micenas», y se creó otra con techumbres de madera que fué el antecedente natural de los «órdenes» griegos. Como la carpintería, también el arte escultórico es imposible se perfeccione sin verdaderas herramientas, y así como á ellas, casi tanto como al espíritu privilegiado de la raza helénica, debió su arquitectura los detalles de molduras y ornato que tanto contribuyen á su natural perfección, de la misma manera el instrumento de hierro hizo posible el trabajo de mármoles y otras piedras quebradizas, abandonándose la labor de los pórfidos, granitos y basaltos que más se trabajan aserrándolos (con la ayuda de las arenas) que no golpeándolos con el escoplo y el cincel. El arte griego se encontró, pues, con el cincel en la mano más de dos mil años después que el egipcio de Memfis, y ése precisamente fué el natural retraso con que vino á aparecer su escultura —que pronto, en verdad, pudo recobrar el tiempo perdido.

Es muy difícil de precisar cuando comenzó á moldearse la estatua de bronce, pues en los orígenes (y antes del citado *Teodoro*, según la tradición) se formaba la figura con muchas piezas unidas y trabadas; eran pequeñas planchas á las que á golpe de martillo se les daría forma (repujado) y que se detallarían después á mano con el cincel. Procedimientos semejantes se sabe que usaron después los grandes artistas (como Fidias) en las estatuas «criselefantinas» (de oro y marfil). Ni el marfil puede dar piezas grandes mayores que el diente del elefante, ni era maciza la masa de oro; sobre un bloque colosal de madera se iban entresujetando las infinitas piezas trabajadas á mano

Digitized by Google

con herramientas, y es además el marfil de tal condición que, exigiendo cierta humedad y otros cuidados de limpieza, los sacerdotes para dedicarse á ellos tenían que desmontar con cierta frecuencia todas las piezas de aquellas obras colosales.

Cuando se generalizó en el trabajo del bronce la fundición con molde único, aun fueron los griegos siempre fieles á las tradiciones del trabajo á mano propias del repujado, y siempre retocaron con el cincel las estatuas; á la fundición la tenían como un mero esbozo («saca de puntos» como ahora se dice del trabajo de los meros marmolistas que preparan el bloque para el escultor) y serían indignos de la cultura helénica estos procedimientos modernos de reproducción y multiplicación mecánica del modelo moldeado. No solamente los escultores afamados, sino los más modestos coroplastas de Tanagra (alfareros-escultores) aprovechaban el moldeado sólo como base para trabajos delicadísimos de retoque á mano, que hacen siempre distintas y personales á las modestas figuritas hijas de la misma matriz.

***

Si las escuelas de Samos y Chios nos declaran los primeros esfuerzos del genio helénico jónico-asiático por elevarse, con el aprendizaje del dibujo con ajenos modelos, á un arte menos infantil, la escuela que en Sicione establecieron *Dipoinos* y *Skillis* (dos artistas cretenses) marca el origen del arte dórico: allá por los años de 580.

Los dominadores dóricos fueron siempre escasa minoría aristocrática aun en la misma Esparta que fué siempre el prototipo del ideal político dórico: los dominados fueron eolios, y había de ser difícil tarea la de decidir si corresponde á los señores de sangre

Digitized by Google

«azul» dórica, ó á los dominados eolios (naturalmente dedicados á todas las artes manuales) toda la gloria que hemos de recabar para el arte de esos países. Probablemente las excelencias de la ejecución serían mérito para vanagloria de los artistas eolios, pero el acento, el aire austero y viril y el espíritu progresivo del arte «dórico» deberán de ser gloria de la raza dominadora en la que se patentizó, por primera vez en la historia, toda la dignidad privilegiada característica de las gentes europeas.

La creación del orden dórico en arquitectura fué la gran revolución estética que marca á la vez el punto de la originalidad europea y la perfección misma, nunca superada, de las formas arquitectónicas; más sabias construcciones ha habido después y de más sublime y arrebatador efecto; pero nada se ha creado más sencillamente bello que el Partenón. El orden gloria de los dorios del Peloponeso y la Sicilia no sólo hubo de ser aceptado en países jónicos (como Atenas) sino que sirvió de criterio y modelo para trasformar el semiasiático estilo arquitectónico prehelénico (el de las volutas y las palmetas fenicias, lidias, frigias, prehelénicas y etruscas) en ese «orden jónico», cuyo trabajo de depuración lo obtuvo gratuitamente de prestado con el ejemplo del dórico.

Paralelamente, la escuela de Dipoinos y Skilis, acometiendo desde luego la representación del desnudo masculino, creaba el arte dórico arcaico, acaso el único fermento progresivo y europeo (el principal al menos) que dió independencia, popularidad, sinceridad étnica y nacional al arte griego. No basta señalar la oposición entre lo dórico y lo jónico, hay que declarar los privilegios de la primogenitura; rico por herencia el segundo, es el primero (lo mismo en arquitectura que en la escultura) quien penosamente labora por el porvenir estético nacional.

El jónico quiere ser elegante, el dórico primitivo

Digitized by Google

quiere ser varonil; el jónico se preocupa de plegar cuidadosamente los paños como planchado monjil, el otro de mostrar al desnudo una robustez hercúlea; el primero, sin verdadero éxito, quiere dar majestad á las actitudes, el segundo procura poner en ellas el valor sereno; el jónico repite las procesiones y las series de animales y quiméricas figuras, el dórico se atreve á las representaciones de cruentas luchas; el uno mezcla á la barbarie de la arcaica factura la delicadeza y afeminamiento del sentir jónico, el otro hasta en el espíritu es bárbaro. Del jónico nacerá el mejor estilo del relieve y de las figuras vestidas, pero será tan sólo cuando aprenda del dórico, que habrá creado la escultura atlética del desnudo mientras tanto, todos los secretos de la anatomía y la plasticidad estéticas.

Todos esos caracteres están visibles en las dos importantes series de obras jónicas y dóricas, todas sin nombre de autor, que ciertamente corresponden á este período primitivo. Así la serie progresiva de los desnudos Apolos hallados todos en países dóricos: el de Orcomene, el de Thera, el Ptoos ó de Acraifia y sobre todo el de Tenea que quizá reproduzca alguna de las obras auténticas de *Dipoinos* y *Skilis;* así las series jónicas de las estatuas vestidas de tipo femenino procedentes de Delos (entre otras, siete Artemis) y las de Atenas (catorce, encontradas junto al Erecteion) que se tienen por contemporáneas de los Apolos,—aunque muchas de ellas serán quizás muy posteriores porque el arte ático antes del siglo v anduvo siempre muy zaguero.—En cuanto á relieves no son menos notables los ejemplos, aunque no formen series tan marcadas. Las dos metopas más antiguas de Selinonte y otros relieves de Esparta caracterizan perfectamente al arte dórico; mientras que las estatuas sedentes de la avenida de los Bránquidas cerca de Mileto (por 540), el relieve de Samotracia, el de la tumba licia de Xantos,

Digitized by Google

con los de Assos y otras partes de la Grecia asiática, demuestran que el capítulo del desarrollo de la escultura jónica con cierto aire oriental no podrá escribirse mientras no se desentierrén muchas más obras en aquellas regiones de la Turquía,—pues ni Delos, centro religioso de la Jonia marítima europea, ni Atenas que había de alzarse después y repentinamente con la hegemonía política de todos los países jónicos, podían vanagloriarse rivalizando en los siglos VII y VI con las artes, letras, filosofía y ciencias de Mileto y otras metrópolis del Asia Menor: confírmase esto con el examen de varias obras áticas y délicas como las Artemis (Dianas) dichas, como la alada de Delos (quizá copia de la de *Mikiades* y *Arquermos)*, y la Palas (Minerva) sentada, quizá del ateniense *Endoios*, que corresponden á este período; á todas ellas les falta á la vez la energía de los dóricos y el aspecto poético del arcaísmo jónico-asiático.

CAPÍTULO V

Los progresos, avances é influencia del arte griego en el período arcaico *(540 á 460)*; la escultura persa

En esos ochenta años de esfuerzos constantes por el adelantamiento artístico, el progreso en la técnica es enorme, y tan patente si se tienen las obras á la

Digitized by Google

vista como difícil de precisar con palabras. De los cretenses *Dipoinos* y *Skilis*, cuyo arte ha quedado estudiado en el capítulo anterior, á *Mirón* cuyas obras se estudiarán en el siguiente, hay en la reproducción del desnudo toda la mejora que entraña el paso de la barbarie á la perfección; los grados intermedios difícilmente podían ser aquí expresados, sin embargo, pues, la palabra no tiene toda la elasticidad y ductilidad propias de las líneas y los trazos del dibujo.

Aquí pueden en cambio decirse las causas.

Fué la principal de ellas el espíritu de la gimnástica pedagógica, verdaderamente militar y patriótica, que arrastró por este tiempo á los griegos á tener por gloria local merecedora de estatuas y cantos epinicios (como los inmortales de Píndaro) al vencedor en los juegos solemnísimos de Olimpia ó Nemea, del Istmo ó de Delfos. Demuestra la historia que toda aristocracia guerrera y dominadora ha tenido que emplearse en los ejercicios físicos que como «nobles» son por ella tenidos y con predilección ve cultivados; no es el desarrollo muscular tan sólo, sino la agilidad, el ojo certero, el valor y el dominio de sí mismo lo que siempre exigen, es decir, aquellas condiciones que más propiamente han de ser tenidas á la vez por anímicas y por corporales, con las que más adecuadamente se hace resplandecer la ley de armonía que rige en el compuesto humano á la vez materia y pensamiento.

Las condiciones de la guerra moderna (posterior al uso de la pólvora alevosa) y aun las de la guerra medieval (toda fiada á la solidez de muros altísimos y pesadas armaduras) son bien distintas y muy otra cosa: la guerra antigua fué individual, uno á uno y cuerpo á cuerpo, y no era tanta la cantidad de metales en uso, que sobraran muchos para aglomerar sobre el cuerpo pesadas armas defensivas (fuera del escudo que era de cuero además); el dulce clima permitía el ejercicio pacífico, llevando desnudo el cuerpo,

Digitized by Google

y en las empresas guerreras se confiaba el éxito á la ligereza y á la agilidad ofensiva de una arma sola, la espada ó la lanza; era preferido por último el carro de guerra más bien que el caballo montado. Siendo guerrero el fin de la educación, y siendo esas las condiciones de la guerra antigua, habrá de quedar explicada la enorme popularidad que tenían en cada ciudad los gimnasios y las palestras, y que los juegos que reunían cada tres ó cuatro años á la disgregada gente griega alrededor del Júpiter de Olimpia, del Apolo Pitio ó del Poseidón (Neptuno) del Istmo, consistieron principalmente en la carrera á pie, á caballo ó en cuadrigas (carros de cuatro caballos), en el manejo del disco ó la javalina, y en la lucha cuerpo á cuerpo,—tenida ésta no por mercenarios gladiadores como en Roma, sino por los más nobles ciudadanos y por los Príncipes reinantes de todas las más próximas y las más lejanas ciudades del mundo griego, extendido entonces desde la española Artemision ó Denia á la extrema Tanais en el fondo del mar Negro.—Un hecho acabará de hacer evidente la pasión predilecta de la nobleza helénica: no contaban el tiempo por años naturales, sino por los períodos de cuatro (olimpiada) en que se reproducían los juegos olímpicos, y así como del nacimiento de Cristo hacemos partir la cronología los cristianos, los griegos tomaban por base cronológica el hecho del establecimiento de aquellos juegos *(era de las olimpiadas)*.

La variedad de juegos impidió la exageración exclusivista con que el volatinero moderno mira el desarrollo casi monstruoso de uno ú otro músculo (como el *bíceps)*, y así cuando hablando de la estatuaria griega aludimos á los «atletas» que se complació en representar, hay que quitar el significado moderno á esa palabra «atleta», hoy toda preñada de musculatura y fuerza bruta; era, por el contrario, el ideal de la fuerza inteligente el que inspiró al pueblo y á los es-

Digitized by Google

cultores griegos; aquel arte dejó de manifiesto el sentido de la más íntima armonía entre los miembros corpóreos y el ánimo fácil, pronto, valeroso y decidido; una completa educación física y guerrera concedió á los helenos el mérito de sobresalir á la vez en los ejercicios personales de agilidad y de fuerza y en los de tino y carácter necesarios para dominar al caballo como jinete ó como auriga conductor de cuadrigas. Porque es de advertir que paralelamente la escultura dórica dominó el dibujo de la figura humana y «domó» el caballo que es el compañero inseparable del guerrero en sus combates y á la vez el bruto de más hermosas formas plásticas que nos presenta la naturaleza.

Ó porque, aunque elevadas para memoria de un triunfo, las estatuas epinicias más bien representaban á Hermes (Mercurio), protector divino de los gimnasios, ó porque fuera lo importante en aquel más glorioso período de la solidaridad municipal la honra de la patria más bien que la del hijo de ella vencedor en los juegos, ó fuera quizás también que no podía el escultor que tenía lejos su taller pensar en reproducir los rasgos personales fisonómicos,—para lo que se necesita ciertamente más habilidad que para repetir cabezas de un idealismo convencional,—es lo cierto que las estatuas de atletas, á millares elevadas en el *Altis* (sagrado bosque de Olimpia), y en otros muchos lugares, nada tenían de retratos; eran estatuas ideales y sólo por las inscripciones podía el peregrino darse cuenta de la persona cuyo triunfo conmemoraba el escultórico monumento.

Por último, el sentimiento puro de las conveniencias plásticas, que es innato en los griegos, hubiera bastado para hacerles preferir á los instantes de la carrera ó de la lucha, el momento del reposo tranquilo (todo lleno de promesas de agilidad, de fuerza, de destreza y de valor); pero, contribuyeron también y fueron

Digitized by Google

parte á determinar la sencillez y equilibrio de la actitud, por un lado, la tradicional de los Apolos y estatuas primitivas de todo orden, y, por el otro, el sentido íntimo de la armonía permanente, de la serenidad, ó más bien del «valor sereno» que, más que ideal estético, fué un verdadero paradigma ó modelo ético ó moral para la pedagogía griega. Como antes en cuanto á las formas, aquí, en cuanto á la expresión, hay que declarar que no es idealista el arte griego tanto como es idealista su moral, su educación y su política; antes fué bella la carne viva que la marmórea (á lo que en mucho contribuyó la pureza de su sangre aria), y antes sus héroes históricos que sus estatuas de atletas y de dioses dejaron trasparentar la serenidad y la sencilla belleza del ánimo esforzado: el principal encanto y el más sabroso y confortante deleite que las obras clásicas dejan en el alma.

Claro está que todas estas excelencias más bien puede decirse que se adivinan que no que se ven en las obras arcaicas estudiadas en este capítulo; pero si no aciertan á desligarse de las trabas de la inexperta iniciación, tienen, con la conciencia llena del verdadero espíritu helénico, esas incorrecciones, esas faltas en el detalle, esa cohibida libertad de expresión que prestan encantos á todo arte juvenil. El griego fué en toda la historia el más francamente juvenil, el que debió menos á la enseñanza de otros y más al esfuerzo propio, y así no es de extrañar que quien sea tolerante para los pecadillos propios del aprendizaje, vea en el generoso arcaísmo helénico algo que seduce y encanta como la media é incorrecta charla de los niños. En nuestros tiempos son muchos los que á favor de ese espíritu tolerante se embriagan con ese vino rancio,—lo que no es muy de extrañar después de todo porque, como veremos, entre los griegos del siglo I antes de Cristo, y entre los romanos del siglo II de nuestra era hubo hasta escuelas escultóricas que, de

Digitized by Google

puro modernas y sabias, dieron por gala en la afectación de copiar é imitar fielmente las obras arcaicas; precisamente á esas escuelas arcaizantes debemos la ocasión de conocer por copias algunos de los infinitos originales que se han perdido.

***

Este período curiosísimo del arte era completamente desconocido antes del siglo XIX: los mármoles de Egina (fin del período) lo pusieron á la vista; pero después se han relacionado de tal modo las noticias de encargos hechos á los artistas de obras famosas, orgullo de la ciudad de ellas poseedora, con las monedas en que ésa las reproducía, que al comparar textos y diseños con ciertas obras de extraño aspecto conservadas en los Museos se ha venido á declarar, con verosimilitud extremada, cuyos son los estilos, y hoy podemos decir sin empacho que con fidelidad se ha reconstituído por los historiadores toda la marcha progresiva y ascendente del arte arcaico de la Grecia.

Las más antiguas epinicias de atletas fueron, según las noticias conservadas, de los años 542 y 534, pero más bien de madera; la moda de las estatuas de bronce tiene casi seguramente la fecha de 510, y entre ese año y el de 470 sabemos de una docena de ensayos notables de los mejores escultores hechos para príncipes y nobles personajes victoriosos en los juegos. Las descripciones conservadas por los historiógrafos demuestran que se parecían extremadamente esas obras á los Apolos arcaicos hoy conocidos; en la serie de los de bronce y alrededor del año 500 (en vísperas de las guerras médicas) se ha de ver el grande progreso de la escultura principalmente dórica. En cuanto á caballos y á cuadrigas los datos conocidos se refieren á obras labradas por los años 486 á 464; pero nos faltan en absoluto obras de ese período.

Digitized by Google

En unas y en otras se distinguieron las varias escuelas dóricas. Fueron las siguientes: *Escuela espartana* representada entre 520 y 496 por *Gitiadas;* sus obras nos son desconocidas; su estilo acaso sea el de la estela de Crisafa (sacrificio á Asclepios é Higia).—*Escuela de Sicione* cuyo glorioso representante fué por 510 á 480 *Kanakos*, autor del famoso Apolo didimio (en Mileto); son copias de éste y tambien de arte arcaizante los Apolos Strangford y Payne-Knight del Británico, el Piombino del Louvre y el de Naxos de Berlín, de formas ya atléticas y actitud semiencogida dentro del movimiento de la postura; la mejor copia de la cabeza es un busto en bronce del «Borbónico» (hoy «Museo Nacional» de Nápoles);—es fragmento de estatua entera que el coleccionista, contemporáneo de Nerón, engarzó como busto, prendado, él también, de la severidad del estilo arcaico, á pesar del complicado trenzado de los cabellos y de esa perpetua sonrisa, fría mueca de encogimiento de las comisuras de la boca, que inexplicada aún, caracteriza á todas las obras de ese período; ésa que antes se llamaba «sonrisa eginética» es un intento algo infantil, es cierto, de hacer visible la serenidad valerosa de los dioses y los atletas, ideal griego que aun no había traducido apropiadamente la estatuaria de aquel tiempo.—*Escuela de Argos* cuyo glorioso artista fué *Ageladas*, maestro de *Hegias* (que lo fué de *Fidias*), de *Mirón*, de *Fidias* mismo y de *Policleto*, cuyos altos méritos pregona el arcaizante bronce de Apolo citarede desnudo que por lo menos es obra del arte de *Ageladas*, si es que no fué el original labor de su propia mano.—*Escuela ática de influencia dórica*, patente en las estatuas de los tiranicidas Harmodio y Aristógiton labradas por 476 por *Kritios* y *Nesiotes* (y de las cuales, salvo las cabezas, postizas aunque antiguas, son copia las estatuas del Borbónico) y en la estela de Velamideza (llamada el soldado de Maratón) obra de un *Aristokles* que quizá

Digitized by Google

sea el hermano de *Kanakos* de Sicione (por el año 500). Por el contrario, la escuela jónica del Ática, arte del bello plegado de telas delicadísimas (como en el relieve ateniense de la mujer montando en un carro) influyó en el arte de *Menoicmos* y *Soidas* artistas de las ciudades eólicas del golfo de Lepanto, que son los autores de la Diana Lafria fielmente reproducida por artistas de la Roma imperial en copia hoy conservada, aun con la policromía arcaica, en el Museo Borbónico.—Por último hay que citar á la *escuela de Egina* de la que en Munich conservamos casi íntegro el frontón occidental probablemente labrado durante el primer tercio del siglo v por un gran escultor, *Onatas*, á cuyo hijo *Kaliteles* se pueden atribuir los importantes restos del incompleto frontón occidental que pudo ser trabajado en el 2.º cuarto del mismo siglo. Una y otra grandes obras con un paralelismo perfecto, con líneas más sabiamente arquitectónicas quizá que las más complicadas de los frontones del Partenón, con la sonrisa á que al principio dieron nombre como hemos dicho y con cabezas inexpresivas y muy arcaicas, representan sin embargo, no solamente el pleno ideal atlético en los miembros (las manos y pies andan más desdibujadas), sino el movimiento y cambios de postura de la figura de atleta, que Onatas, y su escuela, acertó á representar ya de pie, ya arrodillado, ya incorporándose, ya cayendo herido, sin que á semejantes atrevimientos falte la debida ciencia del dibujo y arte de la composición, y consiguiendo que en escenas de combate reine el mismo espíritu de la serenidad heroica que hemos visto y desentrañado en las estatuas aisladas de guerreros y de dioses.

***

Mientras el arte dórico dominaba poco á poco los se-

Digitized by Google

cretos de la estatuaria desnuda, y el arte jónico del Ática aprendía de aquél á poner verdaderos cuerpos vivos debajo de las vestiduras de su elegante predilección, el arte jónico asiático debió precisamente de adquirir carácter especial, singularmente desde que aquellos países como la antes prepotente monarquía lidia, su vecina, cayeron en la dependencia del imperio persa todo dado desde luego á la suntuosa magnificencia. Faltan monumentos suficientes para trazar la historia de ese arte, y de las influencias que se entrecruzaron entre la Persia y la Jonia. En Persia se produjo con la influencia lidia y jónica el arte aqueménide característico, que por ellas no es, como quiso ser, una mera resurrección del arte asirio y babilónico. Xerjes se llevó á Ecbatana muchas esculturas griegas (que Alejandro devolvió más tarde á las desposeídas ciudades); en su corte se distinguió un gran artista griego, *Teléfanes de Fócea* á quien acaso se deban las más bellas obras de la escultura persa; y si son filas de leones (arcilla polícroma esmaltada), un ornato característico en los monumentos aqueménides, filas de gallos, palomas y faisanes vemos en los relieves jónicos de Xantos. En Olimpia (país no pisado nunca por las armadas persas) se ha descubierto una plancha de bronce en que se ven en varias zonas pájaros, grifos, á Hércules luchando con los centauros (de piernas delanteras humanas) y á una alada Artemis teniendo de las patas traseras con las manos levantadas á dos leones: es una obra en la que están perfectamente refundidos los caracteres del arte jónico y el arte persa aqueménide; esa misma Artemis «pérsica» se ve frecuentemente reproducida en los vasos pintados griegos.

Nuevamente, pues, nos debemos lamentar aquí de la escasez de monumentos del arte lidio que por una parte fué legítimo sucesor de aquel heteo ó hitita ya estudiado, y que por otra había de servir de enlace

Digitized by Google

al de los jonios y al de los persas; si el capitel persepolitano (con los dos toros echados) es característico, la columna persa con sus volutas dobles y su delgadez, como las palmetas y las rosas, es de indudable origen jónico y lo mismo habremos de suponer en definitiva de la exquisita ligereza de los relieves de Persépolis y de Susa: son esculturas de una perfecta elegancia, de irreprochable verdad en la expresión, de formas sencillas y muy arquitecturales. Por virtud del ejemplo lidio y jonio, y quizá también por influencia de la sangre jafétida de los iranios (cuya lengua es de las indoeuropeas), el arte persa es la elegante depuración de las formas y los elementos de la antigua Caldea.

CAPÍTULO VI

El último avance del estilo arcaico y la consumada perfección del estilo severo. Kálamis, Mirón y Policleto. (Promedio del siglo V.)

No eran tales los progresos alcanzados por el arte arcaico que se pudiera entrever por 470 ó 460 la proximidad de la perfección y el triunfal advenimiento del arte de *Fidias* que en el estilo severo, grandioso y sublime ha marcado un «non plus ultra» en la Historia con letras indelebles. Aun en las obras de *Ageladás* y *Caliteles*, á lo que se nos alcanza, con mayor

Digitized by Google

libertad y naturalidad en las posturas, con proporciones anatómicas exactas y con expresión anímica menos imbécilmente sonriente, hay más gusto, más castigadísimo estilo, más idea prudente de los límites del arte estatuario (cualidades propiamente negativas aunque indispensables) que no méritos y excelencias positivas. Ni aun el dibujo y la factura delatan el pleno dominio de los recursos artísticos, y así los fragmentos de estatua procedentes de aquel tiempo no dicen nada, y las mismas estatuas aisladas no satisfacen cual los agrupados conjuntos que llenan el tímpano de un frontón. Por todo lo cual hay que rectificar una idea corriente hoy, cual es la de comparar á los precursores de Fidias con los de Rafael, los artistas del año 500 antes de Cristo con los del año 1450 de nuestra era: con muchas cosas semejantes, es verdad, hay diferencias capitales, pues á los prerrafaelistas les podría faltar la plenitud del gusto, pero dominaban ó podían dominar á poca costa la técnica del dibujo, y así sus obras podían ser y fueron sinceramente personales, cuando las de los precursores de Fidias son, por el contrario, extraordinariamente homogéneas é impersonales.

Lo que sí ocurrió á la vez en las épocas arcaicas de la escultura antigua y de la pintura moderna fué que, antes de la perfección esencial de las formas y del dibujo y antes de la aparición de la severidad del estilo elevado, se dejó ver el ideal de la gracia, de la delicadeza, estableciendo como un paréntesis hechicero en la marcha progresiva del arte grandioso del carácter. Cómo Perugino está colocado entre Massacio y Leonardo en el siglo XV, así entre la escuela de Egina y la de Fidias hay que examinar las obras de *Kálamis* (floreció por 456: única fecha cierta) para el que no fué problema el progreso de la técnica, que aceptó la de sus maestros casi sin modificarla, pero que puso en las obras un no se qué de suave, de fino, de afec-

Digitized by Google

tuoso y de delicado, que anuncia, no el arte de Fidias, su contemporáneo más joven, sino el de Praxiteles y el de los sucesores áticos del tiempo de los diadocos. Bien examinadas las obras que con extremada probabilidad pueden atribuirse á Kálamis—el Mercurio crióforo (portador de carnero) de Pembroke ó el de Atenas (en un relieve), el sitial con relieves de citaristas y del nacimiento de Kore (Proserpina) de la antigua colección Boncompagni,—se ve que sin faltarle algo de la rigidez arcaica y de la poca decisión en el dibujo de los detalles, nos indemniza de esos defectos el artista por el retintín que en nuestro corazón despierta la *xaires* (la «gracia»), el lindo hechizo de sus obras: un no se qué de pudoroso, de discreto, de casto que no se vuelve á hallar en otra obra alguna de la antigüedad clásica.

Condiciones de factura y estilo muy semejantes se ven en un Apolo desnudo que era conocido por una copia, el llamado Choiseul-Gouffier (en el Británico) que ha quedado oscurecida con el descubrimiento de otro bellísimo ejemplar en Atenas junto al teatro de Dionisio, y así no es de extrañar que se tengan por algunos como reproducciones del que Kálamis trabajó para el Cerámico de la misma ciudad. Otros críticos creen, sin embargo, que lo son de otra célebre estatua de *Pitágoras de Región* (floreció por 470) artista dórico amigo del ritmo de las masas y de las formas llenas, dado á detallar muy nimiamente (cabellos, venas: en eso son característicos los dos citados Apolos), y á cuyas tendencias realistas podría atribuirse el original del niño sentado arrancándose una espina del pie del que se conserva la bella reproducción en bronce del Museo de Florencia.

Si Kálamis nos muestra al arte ático influído por el dórico, y Pitágoras al dórico influído por el ático (á ser suya la obra discutida) *Mirón* (floreció por los años 470 y 429) nos muestra, desprovisto de gracia, de

Digitized by Google

grandeza y de religiosidad al arte argivo sicionense del desnudo atlético, al arte de la forma por la forma, del miembro bello y vivo, al arte epinicio de su maestro Ageladas. Por innovador atrevido fuera tenido el audaz creador del atleta en movimiento si los artistas de Egina no le hubieran precedido por ese camino: por lo menos fué tal la perfección de sus estatuas que puede decirse cronológicamente que fué el primer artista perfecto, cuyas obras fueron fielmente reproducidas durante muchos siglos con la misma fidelidad con que se multiplicaban las imitaciones de los artistas sucesores suyos,—y ateniéndose al prurito que sentía el público de tener á la vista las obras más afamadas.—Con Mirón y con Ageladas, su maestro, se arraigó una escuela en las dos vecinas ciudades de Argos y de Sicione cuyos continuadores sostendrán durante varios siglos la gloria de la estatuaria en bronce con la reproducción preferida del atleta desnudo: Policleto en tiempo de Fidias y Lísipo en los días de Praxiteles.

Las obras de Mirón de que hoy podemos gozar en cierto modo son las tres siguientes: el discóbolo (jugador de disco) en el momento de darle fuerza al lanzarlo (copias en el palacio Lancellotti de Roma y en el Vaticano; el discóbolo aun ojeando la distancia es de *Naukides*, discípulo de Mirón y de él hay copia también en el Vaticano), el Marsias ante Apolo (copia en el Museo de Letrán: mal convertido por el restaurador de los brazos en un bailarín con castañuelas) y la famosa vaca (copia en el Vaticano) tan ponderada por su realismo en los epigramas de la Antología. Es también muy probable que sea de Mirón el original de la cabeza de Bronce de Dionisio barbudo conservado en el Borbónico, (antes tenido como retrato de Platón) creación expresiva aunque dura de la religiosidad casi heterodoxa de las sectas órficas.

En el orden rigurosamente cronológico Fidias de-

Digitized by Google

biera ser estudiado antes que Policleto; mas no ciertamente en el orden lógico por que Fidias fué autor de toda una revolución artística de la técnica y del ideal, y merecería capítulo aparte aunque no hubiera alcanzado, como alcanzó, á la perfección dentro de las nuevas corrientes por él á la vez iniciadas, desenvueltas y acabadamente ultimadas.

Policleto de Argos (nació por 480, florecía por 444) es por el contrario un felicísimo continuador de las tradiciones de aquel arte dórico que iba prefiriendo ahora para su asiento definitivo las ciudades de Argos y de Sicione: arte de *toreutas*, representaciones en bronce del varón fuerte mostrándose desnudo en los juegos en que alcanzara tres veces las palmas victoriosas: á lo ya recibido, añadió Policleto la preocupación del detalle, por él siempre muy finamente tratado, y el estudio de las proporciones, procurando las más exactas y las más bellas. Tal afán le movió en ello que rechazó sistemáticamente la representación de la edad madura y se redujo á reproducir en gente moza la plenitud de la fuerza y de la forma: no el niño, ni tampoco el adolescente, sino el joven aunque imberbe, robusto y atlético. Rebuscó y se afanó tanto en dar con la flor de la belleza masculina, que no reposó hasta crear un prototipo de ella (el *canon*) labrando una estatua modelo y comentándola en un tratado de Preceptiva que escribió. Fué por lo demás artista de escasa inventiva y pocos fueron los «motivos» artísticos que labró, aunque quizá los repitiera mucho; y por todo ello, ha de ser tenido su indiscutible talento de artista por lo más opuesto á la fantasía rica, creadora y genial de Fidias, su contemporáneo. No hay tampoco en sus obras, al menos en las poco afortunadas copias que de ellas conservamos, ni gracia ni elegancia de factura, ni tampoco aquella vida que parece se ve serpear por el más destrozado miembro de las obras de sus sucesores los artistas del desnudo rico (como Praxite-

Digitized by Google

les, Lísipo y muchos otros); pero el duro aprendizaje del dibujo castigadísimo de este maestro había de ser como un trámite indispensable para que cupieran después otros progresos en el desenvolvimiento de la plástica. De tal modo fué reconocido esto por los griegos que es un hecho perfectamente demostrado que la crítica de los antiguos, esclava de la forma y del detalle, reconoció unánime y equivocadamente en Policleto una primacía de mérito que negaba á Fidias, y así no es de extrañar que aun rechazando las formas excesivamente robustas y anchas del *canon* de Policleto toda la escultura desde Praxiteles hasta los tiempos de Adriano fué mucho más influída por el espíritu y la técnica de Policleto que por el arte divino de Fidias.

Además de esa obra canónica que es un *doriforo* (portador de lanza, las mejores copias la del Borbónico y el Pourtales de Berlín), la más importante del escultor antiguo es el diadumeno ó atleta que se ciñe la cabeza con una cinta (copias en el Británico, y acaso la mejor en nuestro Museo del Prado); pero el «idolino» de Florencia nos presenta otra obra muy bella y desconocida de Policleto.

Es nota característica del arte varonil del siglo v la creación del tipo de la Amazona, cuerpo femenino desprovisto de delicadeza y de debilidad en el que se puso, con sumo tino, cuanto de fuerte, robusto y heroico puede ser compatible con las formas de su sexo. Entre cinco artistas conjuntamente llamados á adornar los intercolumnios del templo de la Artemis de Efeso con varias amazonas, la antigüedad expresando por una anécdota su pensamiento, dió el primer premio á Policleto (se dice ser copias de la suya las que llevan la mano á la cabeza), el segundo á Fidias (la amazona herida; copia en el Capitolio) y el tercero á *Kresilao*. Si fuera de éste la amazona armándose (copia en el Vaticano) habría que rectificar acaso el

Digitized by Google

juicio recibido otorgándole el primer premio, pero es muy posible que esta tercera sea una creación en algunos pocos años posterior á la vida de Kresilao.

Quizá influído por el arte de las creaciones divinas de Fidias, logró Policleto una popularidad enorme al dar vida á la Hera criselefantina de Argos: no conservamos copia de ella, pero ciertamente es verosímil que la llamada Hera Farnesio (en el Borbónico) sea la que reproduzca en estilo severo la sola cabeza de imponente belleza de aquella estatua famosísima.

CAPÍTULO VII

(Continuación del anterior)

Fidias y la creación plástica de los seres divinos

Fidias (nació entre 500 y 485; murió por entre 431 y 425) fué contemporáneo de *Mirón* y de *Policleto* y aunque discípulo de *Ageladas* de Argos, como ellos, en nada puede decirse que se parezca su estilo y su arte al propio de la escuela argivo-sicionense. Ático y padre del arte ático, quizás no hubiera alcanzado á ser el maravilloso escultor que conocemos sino se hubiera ejercitado en el duro, severo y varonil aprendizaje propio de la escuela dórica. Porque hay que añadir que tampoco sus obras se parecen en nada á las de Kálamis y demás predecesores suyos en la es-

Digitized by Google

cuela de Atenas. Fidias es desde luego el más personal de los artistas griegos; es el hombre genial que marchó por la propia vía que se había trazado, un camino cuya dirección no se podía preveer en vista de las creaciones del arte precedente; hay que declarar desde luego que tampoco fué su estilo con haber influído mucho, el que más influyó en el sucesivo progreso de la escultura griega.

En Fidias hay dos hombres: el director en jefe de las esculturas marmóreas del Partenón, y el creador de las divinas representaciones criselefantinas del Zeus (Júpiter) y de la Palas (Minerva); fueron éstas dos de las estatuas colosales que labró el escultor; la enorme Atena Promacos en bronce que gallardeaba más alta que los templos en la acrópolis de Atenas, la Atena Areia en madera dorada para Platea, el grupo de varias divinidades (Atena y Apolo, entre ellas) ex-voto ateniense para Delfos, y aun la Atena criselefantina de Pelene, con ser tan famosas, no alcanzaron el mérito y la popularidad universal de aquellas dos obras adoradas en el interior de los dos más notables y celebérrimos templos de la Grecia: el de Zeus Olímpico y el de Palaspartenos (Virgen) en la acrópolis de su ciudad, Atenas. Ocupémonos ahora de los mármoles de ese santuario, de los famosos del Partenón.

Se conservan hoy en el Británico casi todos los que el tiempo y la barbarie militar nos han dejado: sancionó aquel Museo con una cuantiosa compraventa el desparpajo de Lord Elgin que los arrancó de su sitio ya entrado el siglo XIX. Son lo más importante los restos de las estatuas colosales de los dos frontones, que por conservarse solamente las de los lados extremos de ellos hemos de suponer que tendrían una importancia muy secundaria, pues eran figuras «de relleno» que no intervenían directamente en la escena representada—el nacimiento de Palas en el uno, del cual conserva una idea el relieve de un *puteal* del

Digitized by Google

Museo arqueológico de Madrid y en el otro Palas y Poseidón dando al Ática de regalo el caballo y la oliva.—Pero además de esas estatuas se conserva así el larguísimo friso del interior que representa la gran procesión y cabalgata de las fiestas llamadas *panateneas* que presencian algunas divinidades sentadas, como las metopas, cuadros interrumpidos, del friso exterior en que se representan escenas aisladas de la lucha entre centauros y lapitas. El diverso estado de conservación de esos fragmentos es el siguiente: estan muy destrozadas las metopas, por lo general intactos los trozos del friso interior, pero de superficies corroídas, y sin más que una sola cabeza y muy faltas de brazos las estatuas colosales de los frontones. Obedeciendo á la inclinación y bajo techo de las comisuras del tímpano habían de ser las conservadas las estatuas sentadas, las incorporadas y las recostadas y echadas en el suelo; en los extremos había y se conservan tambien cabezas de caballos, de los cuales unos corresponden al carro oculto del Sol y otro al de la Luna (Selene). Las divinidades expectadoras de la escena representada en cada uno de los frontones habían de ser de secundaria importancia mitológica, y así se discute y en mi concepto sin finalidad alguna si son ó no las Parcas, el río Cefiso, Hércules, Demeter y Kore y la Victoria las obras más enteras conservadas; restan además, con otros despedazados restos, los torsos de Neptuno y Amfítrite, las piernas de Leucotea, las cabezas de Helios, y los dos fragmentos del torso de Palas. Se aceptan comúnmente esos nombres, y en presencia de un dibujo francés del siglo XVII y de los relatos conservados se seguirá discutiendo perpetuamente la composición y distribución primitivas de obras tan extremadas.

Precisamente es lo verosímil que, fuera de la composición, no se deba á Fidias más que el dibujo general de las figuras, pues encargado como estaba de

Digitized by Google

toda la dirección del ornato escultórico del Partenón, andaba atareado y ocupadísimo al mismo tiempo en la labor colosal del ídolo del templo: la Palas de oro y marfil. La factura declara además que en los mismos frontones intervinieron varias manos, y así la Victoria es obra de escaso mérito, relativamente, y maravillosas por el contrario el Cefiso desnudo (única estatua con cabeza), las vestidas Parcas, Demeter y Kore. Hay que rechazar una distinción entre uno y otro frontón que la antigüedad aceptaba y que respectivamente atribuía á Fidias y á Alcamenes, pues lo excelente de entrambos es igualmente maravilloso y de la misma mano; probablemente sería ésta la del segundo, la de Alcamenes, puntualmente guiada con seguridad por las lecciones, consejos y dibujos del primero que acaso retocando las obras les diera ultimada é insuperable perfección. Es punto este delicadísimo de tocar, pues sabiendo que Fidias, su rival y discípulo Alcamenes, el que lo fué predilecto Agorácrito, Peonios cuyo estilo ya vamos á poder determinar por la resurrección de una obra auténtica, Cresilao y Colotes intervinieron todos seis en los mármoles de Partenón, hay en ellos (con la sola excepción de las metopas) una unidad de estilo que desde luego había de ser la gloria de Fidias aunque nada de su mano se conservara (como es muy posible que nos haya ocurrido).

Corroborando esto, preciso es declarar, haciendo más palpable la singularidad genial del arte de Fidias, dos extremos: 1.º que el conocimiento de los mármoles de Lord Elgin fué una novedad en la Arqueología clásica que ni los Museos ni Winckelmann nos hubieran podido anunciar, pues todas las obras post-fidianas, menos influídas por Fidias, perdieron la magestad y la sublimidad que en sus manos y por una sola vez alcanzó el arte de los antiguos; 2.º que en los predecesores y contemporáneos de Fidias no se había aprovechado ninguno de los recursos técnicos con

Digitized by Google

los que Fidias creó toda una lengua rica, una forma plástica, única capaz de expresar los más felices rasgos del sublime Homero, y la religiosa grandeza de las tragedias de Esquilo. Fuera de esos tres grandes nombres, el arte griego (en letras y en figuras) es el arte de la cumplida belleza triunfadora y serena; de ellos es tan sólo el privilegio de arrancarnos con el arrebato de lo sublime.

Declarar cuales son aquellos recursos privativos del arte de Fidias es tarea dificultosa por demás. Conocedor de los más detallados secretos de la estatuaria dórica del desnudo atlético y varonil, puso en los miembros de sus creaciones divinas un mayor vigor, plenitud de forma, vida sobrehumana, despreocupándose un tanto de la manía griega de la forma bella de los miembros, para conseguir en el conjunto de una figura una más alta belleza; tantos significados tiene la palabra «colosal» que se teme usarla aquí en que sólo habrá de ser entendida en la más pura de sus acepciones. Joven era Fidias y aun era Cimón el dictador de Atenas cuando se le encargó la gigantesca Atena Promacos que era saludada desde el mar por los navegantes mucho antes de que tuvieran á la vista los muelles del Pireo; cuando un genio como era Fidias recibe un encargo semejante y para una ciudad de espíritu artístico tan delicadamente equilibrado, ciertamente que con el tamaño se proporcionará el aire y energías depositadas en cada uno de los miembros de la obra á la vez colosal y bellísima. Amaestrado sin duda el escultor con las meditaciones y tanteos de la forma apropiada que aquel simulacro le hubo de costar, no hubo después creación suya en la que un solo miembro delate las fuerzas y energías meramente humanas; Policleto, su condiscípulo, creó hombres, Fidias tan sólo dioses; pero para sus creaciones ninguna falta hacen los símbolos divinos, la alegoría, la expresión, el acto: sólo con los miembros le

Digitized by Google

basta para declarar la condición sobrehumana de aquella carne eternamente joven é inmortal, que se regala con el néctar y se alimenta de la divina ambrosía, la bebida y el manjar de los olímpicos.

Es en los críticos frecuente ponderar la belleza incomparable del Cefiso desnudo, que dicen que en el estilo severo no tiene rival, como no lo tiene el Hermes de Praxiteles en el estilo de la gracia y delicada belleza. Es verdad que por debajo de aquella epidermis, corroída como está por los meteoros, corre la vida y acaso con latido más perceptible, aun que esto parezca mentira, que por debajo de los ropajes de las Parcas, de Demeter y Kore, que aun sin cabeza son estatuas más vivas y animadas que otras algunas ni de las antiguas ni de las modernas. Pero hay notable exageración en aquel dictamen, y Fidias fué y ha de ser tenido siempre por el artista insuperado de la figura vestida: es el rey del ropaje escultórico.

En ello fué, no tan sólo un innovador, sino un verdadero creador. Toda la plástica jónica y ática se había preocupado preferentemente de ese problema técnico. Si el desnudo era propio para la representación del atleta y de los jóvenos dioses, patronos como Hermes y aun Apolo de los ejercicios y los juegos, el sentido del pudor, que es innato en el hombre (y más en la mujer) había de rechazar la aceptación sistemática del desnudo que poniendo á la vista la parte más bien animal de nuestro cuerpo, los miembros incapaces de expresión anímica, roba la atención que más dignamente debe ser solicitada por aquellos otros más nobles que traducen la energía, la fuerza, el carácter, ó la dulzura y belleza de nuestro espíritu. La Grecia no andaba olvidada de consideraciones tan elementales, y es preciso llegar á los tiempos de la sensual irreligiosidad para encontrar estatuas de Venus completamente desnudas, y aun en los días aquellos se cohonestó y se justificó el desnudo por accesorios

Digitized by Google

(del baño por ejemplo) y para la misma reina de los hechizos se buscó medio de que el pudor fuera expresado por ligeros movimientos inconscientes de sus brazos y manos. Los jónicos y áticos antefidianos habían fracasado al vestir á sus estatuas; todo pliegues simétricos de multiplicados rizos ó acartonados dobleces, el ropaje podría ser de aspecto agradable en su misma arcaica ó hierática simetría, pero no era escultórico. Kálamis (ó quien sea el notable autor de los relieves del sitial Boncompagni) en el afán de declarar ocultándolas las bellezas de los miembros y poner de relieve la postura y actitud (que ésta sí que es siempre expresiva y espiritual aun en los miembros de la vida animal, como las piernas) siguió un procedimiento infantil que habían iniciado los pintores y que se perpetuó y aun es de ver en las murales de Pompeya; dibujó los paralelos y simétricos pliegues en dirección á veces casi en absoluto independiente de la que tienen dentro las piernas y el cuerpo que también se dibujan; el efecto es el de un cuerpo desnudo metido dentro de gasas plegadas y tiesas, pero transparentes. Fidias acabando de ultimar esos felices esfuerzos, quiso y pudo dar al afán del arte ático realización cumplida y muy propiamente escultórica. Como Kálamis y Pitágoras sus antecesores habían rechazado por el natural los rizos simétricos y las trenzas y trencillas de un peinado que parecía, como el del arte arcaico, de peluca postiza, así Fidias, rechazando el traje previamente compuesto y preparado se redujo á mantos de amplísimos plegados, y en las diosas á túnicas apenas ceñidas. Cuánto de personal no tiene con eso el espontáneo plegado, y cuán naturalmente no pueden quedar al descubierto los movimientos y actitudes, las esculturas del Partenón lo declaran, en las que Fidias además hizo ver á través de pliegues tan bellos como los que ofrece la realidad todo el carácter y belleza corporal de los personajes; sí celó los miembros

Digitized by Google

inferiores, pero no sin dejar entrever su belleza y su vida; se aprovechó de la misma penumbra de lo entrevisto para forzar en la imaginación del espectador el goce con la belleza adivinada, y logró con todo dar á las figuras la divina magestad y el porte olímpico, con los cuales es ciertamente incompatible el desnudo de la impudencia íntima que habían de rechazar los religiosos vencedores de la guerra médica; podrían imaginar á Venus los contemporáneos de Esquilo y de Sócrates desnuda desceñido el talahí en la presencia de Anquises, mas no prodigando á todos los mortales los encantos ocultos de su belleza puesta al desnudo en el centro mismo del santuario.

No fué la diosa del amor (mejor dicho, la diosa de la belleza que obliga al amor), no fué Hermes protector de los juegos, ni siquiera la representación de los hijos de la mujer—los de Latona (Helios y Artemis) de Alcmena (Hércules) ó de Leda (Polux)—después divinizados é inmortales los dioses que por encargo de sus contemporáneos labró Fidias en oro y marfil y por los cuales le dió la antigüedad la nombradía y la gloria. Fueron el mismo Zeus y la misma Palas, es decir, los seres mitológicos más preñados del ideal de la Divinidad real y única. Antes de Fidias el arte arcaico labró atletas imponentes que quiso que fueran Apolos y vestidas mujeres de aire resuelto que quiso que fueran tenidas por Dianas ó Minervas: su empeño era tan digno de lástima como el de las artes egipcias y orientales las cuales, al menos, confiaban al tamaño, á la materia de difícil trabajo y al auxilio de símbolos y mezcolanza de miembros humanos y animales algo con lo que pudiera adivinarse el ideal de la divinidad corpóreamente visible.

Fidias fué el primero en proponerse el ideal divino como de accesible realización con solos los miembros de la figura humana y los pliegues de un ropaje amplio y libre: al menos no se conoce otra representación

Digitized by Google

idolátrica anterior á Fidias que no sea un mero fetiche solo simbólicamente divinizado. Además, imbuído de las grandes ideas que iban fermentando en las escuelas filosóficas, quiso Fidias personificar en Zeus la que un monoteísta ó un cristiano llamaría la Omnipotencia de Dios con letras mayúsculas, y en Palas Atena la Sabiduría ó la Inteligencia de Dios, ó mejor aun, la Fuerza también omnipotente de la Sabiduría eterna. De los tres grandes predicados del Dios único y trino del catolicismo (poder, sabiduría, amor) sólo el amor había de escapar á todo pensamiento clásico, pues ni aun las letras hebraicas llegaron á columbrar al Amor eterno humanado y salvador. Pero nótese que el arte cristiano, abreviado con esas ideas más sublimes se ha complacido sí en reproducir al Salvador y al ideal de la maternidad, también de los clásicos desconocido; pero si alguna vez ha intentado dar cuerpo y alma visibles al Padre Eterno ó á la Trinidad divina, ó ha fracasado en el intento ó se ha reducido á envejecer dando mera respetabilidad venerable al mismo tipo artístico de Jesús Salvador. Si el poder de Dios alguna vez ha sido expresado por el arte moderno, ó como Rafael de Urbino lo envolvió en el misterio simbólico de los animales del Apocalipsis, ó pintó como Miguel Ángel no precisamente la omnipotencia, sino sólo y en acto la potencia creadora de la Divinidad.

Á juzgar por los restos conservados de las grandes creaciones de Fidias (del Zeus la cabeza del llamado de Otrícoli, de la Palas Atena los pequeños mármoles del Prado y de Atenas, de las otras varias Palas, las demás conservadas en los Museos en todas los que hay de común algo que de Fidias debe de provenir) y por los fragmentos de los mármoles del Partenón, que bien nos declaran su estilo y recursos, no fracasó el genial escultor al trasládar el elaborado ideal de las letras clásicas á los dos templos más célebres de la

Digitized by Google

Hélada, dándole forma humana, visible, llena de majestad y energía omnipotente. Sentado Zeus ó en pie la hija de su pensamiento, alcanzando con la estatura colosal á sobresalir por encima de los órdenes de columnas del interior del santuario velado por amplio cortinón, rodeados el uno y el otro de ofrendas y riquísimas preseas, con toda la divina brillantez del oro de las vestiduras y los cálidos tonos como vivos del marfil en las carnes, con la imperiosa serenidad de la mirada y la simplicación de los rasgos fisonómicos, que todas venían á conspirar sabiamente por el solo efecto de la imperiosa apariencia, (así el cargado sobrecejo y la frente del Júpiter en ángulo sobre optuso con el perfil de la cara) es seguro que habían de producir una impresión de asombro y de idolátrico rendimiento y culto,—como puede contraprobarse con el encendido celo y el afán destructor de los ídolos que fué muy característico en los antiguos Padres de la Iglesia oriental.

CAPÍTULO VIII

Los colaboradores y continuadores de Fidias á fines del siglo V (los artistas del Norte; las grandes obras anónimas)

Antes de la evolución artística que bien caracterizaron entrado el siglo IV Scopas, Praxiteles y Lísipo,

Digitized by Google

la escultura argivo-sicionense quedaría sometida al influjo de Policleto, pero la dictadura de Fidias en Atenas debió de cesar apenas terminadas las obras comunes del Partenón. Hay vehementes sospechas para poder hacer, aunque provisional, el reparto de la herencia de Fidias entre sus propios colaboradores. Es probable que la cabeza retrato de Pericles de óvalo demasiado estrecho y prolongado y de cierta nimiedad de factura (especialmente en los labios) sea obra de *Cresilao;* es seguro que *Agorácrito* fué el preferido del maestro y esto siempre suele indicar extremada fidelidad en el manejo de copiar y remedar los detalles del estilo; de *Alcamenes* se sabe que fué entre Fidias y Scopas el único artista genial en la escultura griega, y que su Afrodita (Venus) de los jardines fué más celebrada, imitada y repetida que la que labró en secreto Fidias para que Agorácrito se vanagloriara de haberla creado; no es nada improbable (aunque es discutible) que tenga razón Pausanias al atribuir á *Alcamenes* y á *Peonios* respectivamente el frontón occidental y el oriental del templo de Júpiter olímpico de reciente descubiertos en estatuas fragmentarias por los alemanes; por último, en estas excavaciones se ha descubierto (incompleta por desgracia) una estatua, la Victoria, obra indiscutida de Peonios, el que se sabe labró la otra Victoria acrotérica del dicho templo.

Con estos y otros elementos es posible restablecer aunque con cierto carácter hipotético (sólo hipotético en cuanto á los nombres de las atribuciones) la marcha del arte ático en los cuarenta años que siguieron á la muerte de Fidias.

Antes debe manifestarse con carácter general que los progresos de la técnica del maestro fueron aprovechados más bien por las nuevas generaciones de artistas que por los colaboradores, de los cuales algunos andarían algo endurecidos con su educación primitiva

Digitized by Google

para poder cambiar fácilmente de estilo. Así es de ver en muchas estelas descubiertas de reciente en Atenas que son, con algunas escepciones, obras de artistas de segundo y tercer orden y que tienen sin embargo algo de la grandeza majestuosa y del bello plegado de paños que caracterizan el espíritu y la técnica del gran artista, mientras que obras como las que verosímilmente pueden atribuirse á *Cresilao*—la Penélope sentada del Vaticano, la Hestia Guistiniani-Torlonia, la joven carrerista del Vaticano,—declaran un arcaísmo invencible unido á ciertas condiciones personales nada comunes, que permitían al artista soñar en una temeraria rivalidad con Fidias y Policleto de la que nos hablan los antiguos escritores.

Es tarea dificilísima la de recontar todas las obras fieles al estilo de Fidias sin nada de la grandeza personal del maestro que son las condiciones que hemos de suponer en *Agorácrito:* el cuerpo del Apolo vestido, convertido por pecados de la restauración en «Musa Barberini» (en Munich) puede ser tenida por obra característica de este artista que pudo ser el que más trabajara en la procesión de las panateneas del Partenón. Obras muy semejantes son las dos estelas de Hegeso y de Polixena y los relieves de victorias del templo de la Victoria *aptera* (sin alas) junto á los propíleos de Atenas: obras bellísimas y todas éstas en el estilo mismo de Fidias, síntesis felicísima del arte jónico y el dórico.

Para hablar hipotéticamente de *Alcamenes* es preciso reconocer antes que nos falta un dato importantísimo para poder apreciar el estilo de este artista. Es indudable en primer lugar que las cabezas acabadísimas de la Afrodite de Milo, de la Hera Ludovisi (ante la que se postraba Goethe al sentirse pagano para orar y adorarla) y de la Medusa Rondanini corresponden á la más perfecta y acabada perfección del ideal clásico en figuras femeninas que ni son del es-

Digitized by Google

tilo severo de Fidias, ni del bello de Scopas y Praxiteles: es un arte verdaderamente intermedio entre el uno y el otro y á él quizá corresponda también tal cual es, como transformación del tipo de Fidias, la cabeza del Zeus de Otrícoli. Un gran artista anónimo debió de acabar esa perfección suma. No debió de ser Fidias: desconoceríamos casi en absoluto el tipo de sus cabezas si no nos declarara el friso interior del Partenón lo que confirman casi todas las Minervas subsistentes que en gran parte imitan á las de Fidias: que su ideal de la majestad imponente más fácilmente se podría asociar con ciertos rasgos duros, con una sombra ligera de arcaísmo, que no con el estudiadísimo y bellísimo detalle que esas obras anónimas nos costriñen á proclamar. Sólo la boca y los labios de ellas son toda una maravilla continuada de belleza y expresión que han debido exigir especial y continuadísimo estudio. Recuérdese el triunfo de la Afrodite de Alcamenes sobre la supuesta de Agorácrito y habría ya algunos elementos para poder atribuir al primero la gloria que en ese concepto debió de merecer; hay más: la fisonomía favorita de Alcamenes se deja ver en alguna de las figuras de los frontones de Olimpia con ser el estilo aparentemente más arcaico que el de los tímpanos del Partenón, y se sabe además que su Venus de los jardines llevaba cándida y trasparente vestidura en el torso como las Afroditas del tipo de la de Milo (la Falerone y la del Prado) aunque en esa se ha procurado mayor desnudez, y habrá con todo esto elementos suficientes en mi opinión para poder creer que todas esas obras reproducen con ligeras variantes otras originales del gran escultor que fué á la vez discípulo y digno rival del mismo Fidias.

Era Alcamenes hombre de muy varia instrucción artística, y no tan sólo pudo rivalizar con Fidias al crear dioses vestidos, sino también con Policleto al establecer los detalles anatómicos ideales del perfecto

Digitized by Google

desnudo atlético: la antigüedad no sabía si en este particular merecía la palma el *encrinomeno* (el elegido) de Alcamenes, sobre el *canon* de Policleto.—Se supone verosímilmente que el llamado Aquiles Borghese del Louvre es copia del *encrinomeno*.—Pero hay otro aspecto que acaba de darnos á conocer á Alcamenes y sirve de enlace á las hipotéticas atribuciones de obras suyas. Era, como también Peonios, un hombre del Norte, de las islas inmediatas á la Tracia: allí debió de existir un arte jónico que explicara la llegada á Atenas de esos dos geniales artistas; compárese un relieve arcaico tracio (acaso el único desenterrado), el de la flor de Farsalia, compárese especialmente como ideal de formas con el otro célebre de Triptolemo, recibiendo el trigo de Demeter y Core, y éste con la mismísima Venus de Milo, y se verá cómo algo del estilo nativo, admirablemente desenvuelto al contacto del arte de Atenas, rebrotó en las obras que más verosímilmente podemos hoy atribuir á Alcamenes de Lemnos.

Para precisar el estilo de *Peonios* de Mende, el otro de los artistas del Norte, bastara su invención del ropaje en sus estatuas flotante al viento. Si para Grecia en los siglos sucesivos el arte de vestir imágenes propio de Fidias fué tenido en menos, sus inmediatos sucesores porfiaron por deducir todas las facilidades del ropaje libremente puesto sobre un bello y adivinado desnudo. Agorácrito y otros (más tarde Cefisodoto, el padre de Praxiteles) se aprovecharon de los pliegues cuyo paralelismo desbarata á veces graciosamente una pierna que elegantemente se adelanta; Alcamenes acaso fué el primero en poner medio cayendo los ropajes (por ejemplo, el manto apenas retenido por las caderas de la Venus de Milo), y seguramente se adelantó á los demás en hacer como adheridos y reveladores de la forma ropajes finísimos y trasparentes (en lo uno y en lo otro le aventajó después la escuela de Sco-

Digitized by Google

pas); Peonios, por último, hizo que el viento, ó mejor dicho el movimiento antecedente del cuerpo, deje flotante la veste al aire, ganando con ello la estatuaria y el relieve una fuerza y virtud dinámicas y expresivas, que, si no se exajeran poniéndolas en abierta contradicción con las leyes esencialmente estáticas del reposo estatuario (como no las exajeró la antigüedad), pueden prestar gran belleza á las creaciones de la Escultura. Bastan los fragmentos de la Victoria para dejar todo eso patente, pues hasta se indica en ellos, además del movimiento del cuerpo, que á su espalda flotaba, como vela de nave al viento, el manto que las manos de la diosa retenían por sus extremos. Todo eso, de que tanto se debió de envanecer Peonios, proclama sin duda alguna la especie y condición algún tanto inquieta, arrebatada y romántica de su arte personal. Él con Alkamenes fueron además los primeros en ahorrar trabajo en obras que han de ser vistas de lejos; mientras los mármoles del Partenón están trabajados como si hubieran de haber sido vistos de cerca, en los frontones de Olimpia hay tal libertad de factura y un detalle tan poco concluído que de cerca parecen obras mucho más arcaicas, cuando la composición, las actitudes, el movimiento, y el realismo y los tipos favoritos, demuestran evidentemente que son obras posteriores á las de Atenas.

Esa nota realista, que debemos atribuir á Peonios, alcanzó á extremos notables en los mármoles de Figalia (en el Británico); hay en ellos, con los paños flotantes de Peonios y la fuga y arrebato de ese escultor, actitudes antiartísticas, y hasta vulgaridades naturalistas como aquellos centauros que á mordiscos se comen el cuello de los lapitas. Nada hay tan ocasionado á error como la manía de los críticos de graduar por el mérito la cronología, y los frontones del Partenón y de Olimpia, los frisos del primero y de Figalia lo confirman; y si es verdad que mucho del gran arte,

Digitized by Google

sumo tino y serena majestad de Fidias se perdió muy luego de su muerte, también lo es que fermentaban en sus discípulos nuevos elementos y se iniciaban nuevas corrientes de revolución artística.

Estando tan enlazadas las dos artes plástica y gráfica es posible pensar lo que no es posible demostrar: que acaso las escuelas pictóricas influyeron primero y fueron influídas después por las escuelas escultóricas; que acaso Fidias debiera algo á Polignoto, el gran pintor al fresco,—hombre del Norte como Alcamenes y Peonios (el relieve sepulcral de su patria Tasos, hoy en el Louvre, tiene mucho que anuncia á Fidias)—, pues Fidias comenzó por ser pintor y en la Escultura hay pocos precedentes de su arte personal; en cambio, si la Plástica posterior á Peonios (ejemplo el notable mausoleo de Trysa en el Museo de Viena) sólo se aprovechó muy discretamente de su revolucionario espíritu realista, quizá los pintores entraran á saco por el tesoro de las atrevidas innovaciones del artista tracio. Nótese al caso que si la escultura reproducía casi exclusivamente á los grandes dioses ó á los atletas vivos, era la Pintura la que tomaba de la epopeya y de la tragedia las escenas de lucha, de dolor y de expresión patética, que frecuentemente exigen el dibujo y el espíritu realistas en lo que Peonios hubo de ser un gran maestro.

Quien quiera ver el progreso en la escena de la lucha singular, compare una cualquiera de las metopas del Partenón (antes de 441) con la estela de Dexileos (año 394); es posible, si no probable, que, entrambas sean obras del mismo Peonios, pero como obedecen, por lo menos, á su arte personal es evidente el progreso alcanzado durante la vida de ese artista singular.

La influencia del estilo de Fidias y Alcamenes se dejó sentir en los países dóricos, al menos en la Mesenia en la que siempre fermentó el afán de la inde-

Digitized by Google

pendencia enfrente de la dominación espartana. Recientemente se ha comprobado ese hecho con varias obras de un artista dórico, *Damofon* (Demeter, Artemis) que han sido descubiertas en Licosura y que algunos tienen por de fecha muy posterior.

Quizás Damofon como *Cefisodoto el Viejo* (padre, según se cree, de Praxiteles) no pueda en manera alguna ser tenido como artista del siglo v, siendo más probable que fueran el uno y el otro contemporáneos de Scopas y no de Alcamenes. Se ha identificado una sola de las obras de Cefisodoto, la Irene (la Paz) llevando en sus brazos á Pluto (la Riqueza), cuya única copia se conserva en el Museo de Munich. Dos cosas principalmente hay que señalar, además del carácter más bien alegórico que mitológico del grupo; es la primera que por los plegados de paños y estilo del ropaje en nada se separa de la tradición de Fidias y Agorácrito, y que si no sospecháramos que en el mismo estilo fueron muchos los artistas que trabajaron en Atenas, podrían diputársele por suyas las cariátides del Erecteión y una estatua semejante en el Louvre (procedente de Halicamaso, sin cabeza ni brazos), y segundo que por primera vez en el arte griego se esculpe el cuerpo del niño, pudiéndose atribuir á Cefisodoto la gloria de haber creado el ideal griego de la belleza de la niñez de poquísimos años, en lo que acaso no se le aventajó ni su mismo hijo Praxiteles: en la obra de este último el Dionisio niño, copia del Pluto, es evidentemente inferior al Hermes que le lleva en brazos. Con cualquiera de esos dos grupos podría hacer pareja el bellísimo de Sileno llevando á Dionisio echado sobre sus brazos, del que se conservan muy bellas copias (la mejor en el Louvre). Un relieve muy célebre (la mejor copia en el Borbónico) que representa á Orfeo y Hermes con Euridice tiene mucho del estilo y arte de Cefisodoto, en especial un acento de dulzura que puede ser la nota característica

Digitized by Google

de ese artista, creador de la delicada belleza infantil.

Ni aun conjeturalmente se pueden atribuir á este ó á otro artista ático de los posteriores á Fidias y antecesores de Scopas algunas obras magistrales como la Demeter de Cnido (en el Británico) y las metopas del templo de Juno en Selinonte (en Palermo).

En otras positivamente posteriores como dos de los tres célebres sepulcros de Sidon (Museo de Constantinopla) se ve como se perpetuaba el estilo del año 400; el más antiguo recuerda á Peonios, y á Agorácrito ó á Cefisodoto el de las plañideras.

Una obra ciertamente extraña es la quimera de Arezzo en bronce (en Florencia); y es muy discutido si corresponde como esa al período que estudiamos la loba del Capitolio. La una y la otra (si no es la loba creación medieval) son tenidas por los unos como muestras del arte etrusco, y la quimera y por otros (á pesar de la leyenda etrusca) por obra helénica. De un modo ó de otro son creaciones artísticas que no forman verdadera serie, hoy por hoy, y que por eso se citan aquí, ya que debieron de ser labradas, años arriba años abajo, por el de 400 antes de Cristo.

Digitized by Google

CAPÍTULO IX

Nuevo desarrollo del arte ático en el siglo IV, y la evolución aticista del arte dórico (Scopas y Praxiteles, Lísipo)

Parece que debe de ser Scopas aquel escultor que, continuando las tradiciones de la escuela ática, procuró una mayor belleza expresiva en la acción y movimiento del ánimo que las estatuas anónimas de este período muy discretamente expresan; sin romper por completo con el ideal severo, la belleza de los personajes está ya más próxima á la gracia praxiteliana que á la majestad de Fidias; sin dejar de aprovechar las flotantes vestiduras del estilo de Peonios, prudentemente se hizo uso en las obras de este estilo de esos nuevos recursos de la estatuaria, y más que el puro movimiento físico, se procuró con ellos la más acabada belleza de la actitud y de la expresión; por último, y es el detalle más característico, el nuevo arte ático se extremó en la imitación de las adheridas vestiduras, como trasparente dibujo de la misma epidermis, que quizás deban su origen al mismo Alcamenes; decir de ellas que se pegan y adhieren como si estuvieran mojadas expresaría la idea muy burdamente, pues son túnicas de finísimo tejido y lo bastante ceñidas para que sólo dejen ligeros dobleces al unirse muy delicada y lindamente con el cuerpo como atraídos por leyes

Digitized by Google

de una capilaridad que la Física no reconoce en los cuerpos sólidos por sutiles que ellos sean.

Fuera ó no de Alcamenes el hallazgo de este recurso escultórico, es preciso reconocer, hoy por hoy, que quien llevó á la perfección más delicada el nuevo invento fué el autor (sea ó no sea Scopas) de unas obras características en extremo; á saber: la Nike (Victoria) de Samotracia, en el Louvre y la hija de Niobe abrazada á su madre en los *Uffizzi* de Florencia. La Nike corresponde á un año próximo al 306, cuando probablemente Scopas habría muerto, y del grupo principal y de todas las figuras sueltas del conjunto de los Niobides,—la madre aterrada en presencia de la matanza de sus hijos é hijas por Apolo y Artemis: la más completa colección de buenas copias es la de Florencia; el desnudo más excelente es el llamado «Ilioneo» en Munich si no le aventaja el nióbide de Subiaco en el nuevo museo nacional de Roma,—ni la antigüedad misma sabía de ciencia cierta si eran obra de Scopas ó de Praxiteles.

Nada verosímil es esto último, y si no son, como la Nike, obras de Scopas, ciertamente corresponden á su escuela que, en conjunto (sin poder señalar qué pueda ser de su misma mano), nos es hoy perfectamente conocida: podemos apreciar su estilo gracias á los relieves de la parte baja del fuste de las columnas del templo de Éfeso (una de las que sabemos se esculpió por Scopas) y á los relieves y estatuas colosales del célebre monumento dedicado por la viuda Artemisa á su marido Mausolo, rey de Caria,—del que han tomado nombre los «mausoleos».—Las figuras columnarias y el relieve de la lucha entre griegos y amazonas en este último monumento son las que nos dan pie para haber declarado las condiciones del estilo de Scopas tal como lo hemos hecho, aunque es verdad que en estas obras de mero ornato arquitectónico no brillan las delicadezas de detalle que son de ver en la Nike y en la

Digitized by Google

Niobe. Trabajaron con Scopas en el mausoleo muchos distinguidísimos escultores, como continuadores él del arte de Peonios y Alcamenes: así *Pitios*, al que se atribuyen las estatuas colosales de Mausolo y Artemisa, que nos presentan acaso la más antigua tentativa griega del retrato realista; así *Briaxis*, que acaso fué el primer creador del Dionisio imberbe (como el del Louvre) que es tipo que después perfeccionó Praxiteles—que dió alegre y brillante cortejo al dios del vino;—así *Timoteo*, y finalmente *Leocares:* artistas, todos, dignos sin duda de especial consideración si pudiéramos declarar de cual de ellos son estas y las otras creaciones notabilísimas del estilo de Scopas. El Apolo del Belvedere,—obra que después de haber sido para el siglo XVIII el reconocido arquetipo de la belleza escultórica, ha sido en el XIX injustamente rebajada, pues lo teatral en ella se deberá acaso al copiante de una feliz creación de genial movimiento y arrogancia divina, con cuerpo muy bello en el estilo anterior á Praxiteles,—la Artemis de Versalles, (Louvre), la delicadísima Artemis-Selene del Vaticano la transformación del original de la Afrodita de Milo,—y en especial la de Arlés, ya desnuda de medio cuerpo arriba como ella,—y la del original (de Policleto, al menos la cabeza) de la Hera Barberini del Vaticano son, con las obras citadas al hablar de Cefisodoto, notables creaciones anónimas del arte ático contemporáneo de Scopas, como lo es también el célebre monumento de las nereidas en la Licia.

De Leocares sabemos que labró copiando del natural una estatua de Isócrates el orador, demostrándose otra vez más el fermento realista que en esta escuela hemos señalado en Peonios y al hablar de Pitios. Una copia bastante mediana del Ganimedes arrebatado por el águila (en el Vaticano), obra auténtica de Leocares, ha permitido conjeturar con verosimilitud y por ciertas semejanzas de estilo, que fué éste el verdade-

Digitized by Google

ro creador del asendereado Apolo del Belvedere.

Reanudando cabos sueltos nos parece lo más seguro que las Nióbides y la Nike de Samotracia, y en general todas las obras del anónimo arte «de los paños adheridos» sean de Scopas y en manera alguna de Praxiteles. Aquél, que era bastante más viejo y que no alcanzó el período del franco desnudo femenino, es probable que buscara, desarrollando los procederes de Alcamenes, el medio delicado, honesto, decoroso y á la vez propiamente escultórico de revelar toda la belleza y morbidez del cuerpo de la mujer sin quitarle el encanto del pudor que muy artísticamente dejaba á cubierto. Al menos de Praxiteles y de su contemporáneo el gran pintor Apeles sabemos que representaron ya completamente desnuda á la Afrodita anadiomena, saliendo de las aguas, aunque aun tuvieron que justificar aquella insólida desnudez por accesorios (mantos, ungüentarios, las olas del mar) que excusaran la ocasión elegida para el cuadro ó la estatua.

***

Praxiteles aunque artista en mármol, como lo fueron con preferencia todos los artistas áticos «del ropaje» (Kálamis, Fidias, Peonios, Alcamenes y Scopas), fué extremadamente fiel á la representación desnuda que es característica de las escuelas dóricas del bronce y en especial de la argivo-sicionense (Kanakos, Ageladas, Mirón, Policleto y Lísipo). De la misma manera mientras los áticos de los siglos V y IV, y muy naturalmente fueron brillantes decoradores de tímpanos, frisos continuados, pedestales de columnas y estelas funerarias, los argivo-sicionenses continuaron con la antigua predilección por la estatua aislada, principalmente la epinicia y atlética: en esto también Praxiteles, artista ático, parece secuaz de los dóricos, siendo en realidad, y por las encontradas influencias, síntesis

Digitized by Google

de las dos escuelas este artista de la estatua aislada y desnuda (doricismo), pero trabajada en mármol y representando al uno y al otro sexo (jonismo) aunque poniendo en la representación de entrambos finezas y delicadísimas formas poco varoniles. Añádese que el sutilísimo sentido que en las letras clásicas se da á la palabra «aticismo» no tuvo en la escultura otro representante más fiel, y se irá comprendiendo hasta qué punto un sólo miembro fragmentario, como las estatuas enteras de este genial artista son siempre lo más exquisito, lo más bello de las creaciones plásticas y gráficas de todos los tiempos antiguos y modernos. Bastarían las copias del Apolo juvenil *sauróctono* (matador de la lagartija, por juego; las mejores copias en el Louvre, en Roma, en Villa Abani y en el Vaticano); del Sátiro *periboetos* (de las sesenta copias antiguas conservadas, el torso del Louvre es casi un original), del joven *Dionisio* (pequeño bronce del Borbónico mal llamado «Narciso» y bella fragmentaria estatua de mármol en el Museo de Tarragona), del Heros apenas púber (en especial uno de los dos del Vaticano, el llamado «Genio» de Centoncelle), de la celebérrima Venus de Gnido (la mejor copia en el Vaticano),—la Capitolina reproduce otra Afrodita del mismo autor; la mejor cabeza de otra también praxiteliana es la de Erzindjan sin ojos, del Británico—si no se hubiera descubierto en 1877 el grupo del Hermes en la más bella plenitud de las formas atléticas aun juveniles llevando al brazo á Dionisio niño, y del cual era imitación el mal llamado y famoso Antinóo del Vaticano; es obra el Hermes la más hermosa de la estatuaria helénica que todos los museos de Europa envidian al formado muy de reciente junto á las mismas excavaciones de Olimpia. (Años después se han descubierto las piernas y los pies).

Quien quiera regalarse hoy con la contemplación de las maravillas de la escultura clásica, para lo que ha

Digitized by Google

de ser preciso un ligero y constante esfuerzo de iniciación estética, deberá comenzar por las obras de la escuela de Rodas (bastante posterior á Praxiteles) que tienen en sus grupos expresivos y de bella silueta algo que las pone más fácilmente al alcance de la admiración universal; pero quien no haya sentido serpear hálito de vida sobrehumana por debajo de las ropas de las Parcas de Lord Elgin, y no se estremezca de admiración ante los menores detalles del Hermes de Olimpia (por ejemplo, ante el sencillísimo dibujo del muslo, una de las mayores bellezas praxitelianas), no puede decir que ya ha hecho suyo por la educación artística retrospectiva el espíritu plástico de la antigüedad helénica.

Ya se habrá notado con qué predilección elegían Fidias la plenitud de la edad humana y los dóricos la época de la vida en que llegan al máximum la agilidad y las fuerzas. Mirón mismo, contra lo que nos parecían indicar los escritores antiguos, no quiso representar á sus héroes con menos edad que los veinte años. Aparte el Hermes, Praxiteles, el hijo de Cefisodoto, del creador del tipo del niño de tres años, eligió con preferencia casi temeraria, aquel período de los quince en que las formas masculinas tienen delicadezas y gracia más propias del sexo que los modernos llamamos bello pecando de galantes: el Apolo sauróctono es demasiado poco varonil, y esto es un carácter del arte del siglo IV muy curioso, y muy en oposición al arte del siglo V que puso como hemos dicho en las Minervas de Fidias y en las amazonas de Policleto fuerza, energía y vigor viriles sin menoscabo de las condiciones de la forma femenina. Añádase también que hemos pasado del ideal de la majestad divina y del heroísmo humano, á complacernos con las representaciones de los placeres (admirablemente idealizadas, eso sí); los Sátiros, los Dionisios, las Afroditas, los Tritones y los Eros, predilecciones praxitelianas,

Digitized by Google

tienen un no se qué de franca alegría y de regocijo epicúreo de la vida, que nos hace comprender toda la decadencia de las costumbres y explica todas las transformaciones del ideal plástico. Para no incurrir en exageración preciso es decir y añadir que en el tiempo de Praxiteles las mismas hechiceras creaciones de la sonrisa placentera son obras francamente religiosas, y la Venus de Gnido que no tiene, es verdad, la majestad que tan admirablemente nos infunde la de Milo, aun es la diosa que dieron los espumas, digna de que doblaran admirados la rodilla los paganos idólatras de la forma y de la idea. Es el epicureísmo del siglo IV á la vez suave y devoto, cual se expresa, aunque por recuerdo, en algunos restos fragmentarios de la poesía pseudo-anacreóntica,—antes de que corriendo más el curso de los años la mitología del placer fuera cómoda máquina para expresar en forma velada la más repugnante sensualidad.

***

Lísipo fué el último gran escultor de raza: al menos de que conserven bastantes noticias los escultores clásicos, que si nos dejaron ilustrado puntualmente todo el desarrollo de la escultura desde fines del siglo VII á fines del siglo IV nos van á dejar á oscuras y sin información en la sucesiva marcha del arte posterior á Alejandro. Fué aquél, último glorioso representante de la escuela argivo-sicionense, el que dió á la figura atlética, sin menoscabo del vigor heroico, toda la delicada morbidez que no pudo aprender mas que por influencia del arte ático: sus formas son más varoniles que las de Praxiteles, pero no menos bellas, y á las tradiciones del canon de Policleto opuso tales correctivos que sus cuerpos finos y alargados, su tórax menos amplio y sobre todo sus cabezas finas y pequeñas, suscitan por contraposición la idea de una musculatu-

Digitized by Google

ra más flexible, menos férrea y más acerada. El arte clásico posterior á Praxiteles y á Lísipo podrá tomar otros caminos, pero quiéralo ó no lo quiera, repetirá casi perpetuamente las formas humanas creadas ó estéticamente depuradas por aquellos dos contemporáneos de Alejandro Magno. Del conquistador macedonio fué Lísipo escultor favorito, y no quiso Alejandro ser reproducido estatuariamente sino por Lísipo—otros obtuvieron el privilegio de retratarle en camafeos y en pinturas: Pirgoteles y Apeles.

Nada nos es más conocido que la forma atlética de Lísipo, pero casi siempre nos la han conservado, más bien que copias de sus obras, imitaciones de otras escuelas posteriores, pues Lísipo con sus atletas dió el modelo copiado por todos los aprendices de la escultura helenística ó romanizada. El Hércules Farnesio y el célebre torso del Belvedere (Heracles en reposo), por ejemplo, nos muestran á Lísipo traducido con cierto acento de exageración ó al menos de detalle musculoso excesivo que se verá después como carácter de las escuelas helenístico-asiáticas. Se discute mucho sobre si es de Lísipo el original del Ares (Marte) Ludovisi, y es más probable que lo fuera del Hermes descansando y el repetido luchador, tres bellos bronces de Herculano (en el Borbónico). Sólo el *apoxiómenos* (atleta que restriega el brazo quitándose los aceites y el polvo) del Vaticano es con toda seguridad una copia fiel, en mármol, del original de Lísipo que era sobre todo artista toreuta, y que debe al material de su predilección (tan codiciado en tiempos de guerra) la pérdida completa del enorme número de las estatuas que labró: ni siquiera conservamos un retrato de Alejandro antes de su posterior divinización y de la idealización consiguiente de los rasgos de su fisonomía; sólo la cabeza, copia del bronce en el Museo del Louvre (regalo de nuestro embajador Azara á Napoleón I), puede darnos una idea, con ser tan mediana réplica,

Digitized by Google

del arte de retratar de Lísipo, que no había de ser demasiado realista á juzgar por las tradiciones de las escuelas dóricas.

Quizá pudiera decirse sin extremarse en negar excepciones á la regla general, y votando con la minoría de los críticos contemporáneos, que con Scopas, Praxiteles y Lísipo, los tres grandes artistas del siglo IV, el arte escultórico depurado, exquisito, había acabado por imponer á la cultura helénica contemporánea la más completa monocromía. El arte arcaico del siglo VI con sus estucos y pinturas y el uso conjunto del mármol y la piedra, y el arte del siglo V con los relieves pintados de dos ó tres colores y las estatuas de oro y marfil, conservaron el recurso de la policromía (sencilla, no realista como la moderna) de que pudieron prescindir, aunque prescindieron bien poco, aquellos artistas que todo lo fiaban á la belleza de la forma, á la trasparencia del mármol de Paros (Scopas y Praxiteles) y á los cálidos reflejos de las estatuas varoniles de bronce (Lísipo), á las que no pondrían quizás ojos postizos como fué costumbre antes y después de esta época. Sin embargo, aun sabemos que Nicias era el favorito de Praxiteles y el pintor en cuyas manos ponía sus estatuas para que las pintara—con ligeras capas de muy debilitados colores, al parecer.

Digitized by Google

CAPÍTULO X

La escultura bajo los diadocos ó inmediatos sucesores de Alejandro (siglo III), y la escuela de Pérgamo

Llaman helenística los alemanes á la civilización helénica posterior á las conquistas macedónicas, porque tuvo por centros de cultura á las ciudades del Egipto y de Oriente, países que se helenizaron principalmente bajo el reinado de los sucesores de Alejandro. El arte de la acuñación, que jamás se ha conocido mejor que el de entonces, puso de relieve, con las cabezas de los diadocos, la extensión inmensa de la escultura helénica que estaba arraigando muy luego de la conquista en los valles del Nilo y el Éufrates, en las mesetas de la Tartaria actual y hasta en las vertientes indostánicas del Indo y el Ganges. Se extendían por medio mundo la cultura y las artes de la Grecia, de Atenas; y las improvisadas dinastías, en especial la ptolomaica de los lágidas en Egipto (Alejandría) y la seléucida en Siria (Antioquía) fueron grandes protectoras de las letras y de las artes. Alejandría llegó á ser el centro de la erudición y de la nueva poesía, así como de las ciencias y de la Filosofía, y es sabido que allí se unieron en influencia mutua la sabiduría del oriente y la del occidente dando lugar, siglos después, á lo que se ha llamado el sincretismo alejandrino. En

Digitized by Google

las artes estéticas del dibujo, el trasporte de cuyas obras y espíritu es más difícil por ventura que el de las bibliotecas y espíritu literario, no pudo echar tan hondas raíces en Egipto y Siria que pudiera empalidecer la gloria de los artistas contemporáneos de la Grecia propia, y parece cierto que Atenas se guardó por muchos años el cetro y la dictadura de las artes, al menos mientras no se fueron creando en el Asia menor, poblada de antiguo por griegos, los grandes centros políticos que allí se formaron al desmembrarse el imperio seléucida. Una pequeña dinastía, la de los atálidas de Pérgamo, se distinguió sobremanera como raza de Mecenas, y si no podía luchar su biblioteca con la alejandrina por faltarle el egipcio papiro para escribir libros, el nombre de «pergamino» aun nos está recordando á qué recursos extremos llegaron los soberanos de Pérgamo para procurarse ediciones. La escultura no fué allí menos protegida; y como por singular casualidad conservamos obras, originales ó copiadas, de las escuelas de Pérgamo, puede escribirse perfectamente de ellas, mientras es en general tan difícil la tarea de reseñar la marcha y proceso del arte helenístico.

Cuando murió Alejandro (323), y comenzaron sus funerales sangrientos es, lo más probable que aun viviera Lísipo, y que ya Praxiteles hubiera muerto. Aun nos dicen los escritores griegos y latinos los nombres de los hijos y primeros sucesores de ellos, pero en adelante nos habremos de quedar desamparados de noticias y reducidas á la firma puesta en alguna estatua (casi siempre copia de una obra anterior), ó á la noticia de que Fulano ó Mengano hicieron, sin precisar siglo ó época, un grupo que algunas veces se ha conservado. La historia, pues, del arte escultórico desde el año 300 antes de Jesucristo hasta el 300 después de Jesucristo habrá de ser toda inducida del estudio estético de las obras, y de las influencias de todo género

Digitized by Google

que se habían de dejar sentir en los talleres y en las Academias.

Boedas, hijo de Lísipo, puede ser, por conjeturas muy razonables, el autor, de la bella estatua del orante desnudo (copia en Munich); *Eutícrates*, también hijo de Lísipo, pudo haber puesto mano asimismo en el tercero y más notable de los tres mejores sepulcros de la necrópolis de Sidon hoy en Constantinopla, el de las cazas y guerras de Alejandro; si *Eutiquides*, discípulo de Lísipo, es como parece el autor de la alegórica *Tike* (Fortuna) de Antioquía, sentada, con los pies sobre la representación corpórea del río Meandro (bella reproducción en el Vaticano) la naturalidad que no sé si decir burguesa de las actitudes y de la postura nos permitirían atribuirle el original de la estatua desnuda de Alejandro dando ungüentos á sus piernas. No bastarían esas obras á caracterizar una supuesta escuela griego-siria, ni basta el bello río Nilo yacente con los diez y seis niños (que representan la altura de los diez y seis codos de las avenidas anuales) que juegan con cocodrilos y se encaraman por encima de la esfinge y la cornucopia, para crear otro término, el de la escuela griego-egipcia, aunque aquí en esta segunda fueran más precisas las notas características. Pero, aparte la escuela singularísima de Pérgamo, es ya hora de que se haga justicia á los artistas anónimos de la época alejandrina ó helenística que si ninguna perfección pudieron añadir á las conseguidas por el arte dórico y el ático, no fueron indignos del peso de tal herencia: cuando no otra cosa, extendieron los límites justos de la estatuaria y del relieve clásicos.

Ocurre en la historia de la escultura lo mismo que en la historia de la poesía: que la gloria del siglo de Augusto eclipsó, con ser época puramente imitadora, la gloria de la poesía alejandrina. Si los grandes líricos eólicos no pueden ser eclipsados por Calímaco, ni Homero por Apolonio (decir eso serían verdaderas

Digitized by Google

blasfemias), ciertamente puede declararse que lo mejor de Catulo, de Tibulo ó del mismísimo Virgilio es mera traducción latina de las obras alejandrinas de Calímaco, de Apolonio y de Teócrito, contemporáneos de los diadocos. El sentimentalismo y la pasión clásicas son de ese tiempo; como todo afán de rusticidad artística (los idilios), y toda la dramática de costumbres (comedia nueva á lo Menandro, fielmente traducida después por los únicos cómicos romanos). Si el arte al descentralizarse y extenderse por países antes bárbaros hubo de perder distinción, finezas y aristocrático porte, de modo que cierta vulgaridad habremos de reconocer en las obras helenísticas de Egipto, de Siria y de Pérgamo, en cambio, y como natural consecuencia, vendrá la reacción (en las artes como en la lengua) y se querrá restablecer artificialmente el perdido aticismo nunca tan pregonado como en el siglo II antes de Jesucristo. Este neo-aticismo será el orgullo de la Atenas ya pobre é impotente y sin embargo visitada siempre como escuela viva de las antiguas delicadezas y tradiciones; y allí, en la vanidosa sede de la reina destronada, se aprenderá la gentileza, y la afectada devoción por lo antiguo hará nacer en el siglo II una escuela neo-ática á la que se habrán de parecer la nueva escuela rodia y la nueva escuela asiática; trascurriendo los años y simulándose cada vez con más afectación la sencillez antigua, se llegará más tarde hasta al extremo de arcaizar por moda, y así en el siglo I antes de Cristo verá nacer Roma en las obras de los artistas griegos la escuela de Pasiteles francamente arcaizante.

***

Poniéndonos á comprobar en tres capítulos (éste y los dos siguientes) la marcha general del arte griego (en los tres siglos que precedieron al de Augusto) que

Digitized by Google

acabo de dar en síntesis, se debe comenzar por el arte helenístico ó alejandrino en general.

Se caracteriza: 1.º por la mayor frecuencia de las estatuas más bien alegóricas que mitológicas, tan expuestas á frialdad en la concepción artística (la Tike y el Nilo dichos); 2.º por la traducción escultórica del ideal campesino en escenas de la vida rústica: ejemplos, la leona y cachorros, y la escena pastoral del Museo de Viena, el labriego que va camino del mercado con una novilla y unos carneros atados sobre ella, y los toros paciendo, dos notables relieves de Munich; 3.º por las estatuas «de género» francamente realistas, aunque siempre tratadas con espíritu clásico y helénico: la estatua del pescador en acecho del Vaticano y las dos estatuitas del pescador y del viejo pastor en el Palacio de los conservadores de Roma; 4.º la escultura heroica en bronce tratada con cierta naturalidad, que la aproxima al retrato y al género: ejemplos, el pugilista descansando, el supuesto retrato de un príncipe diadoco desnudo (dos obras maestras muy de reciente descubiertas y conservadas en el Museo romano de las Termas) y el busto de Antioco III de Siria (en el Louvre); 5.º las representaciones mitológicas solamente elegidas por su aspecto pintoresco y decorativo, y escenas ó grupos especialmente apropiados para ornato privado ó de jardines: ejemplos respectivamente, la nereida cabalgando en la cola de un tritón que como los céfiros hace sonar el caracol marino (grupo en el Vaticano) y el niño queriendo asegurar á una oca que se le escapa, obra original de un *Boetos* del que no tenemos otra noticia (buena copia en el Capitolio); 6.º las escenas de tocador de la vida privada de la mujer griega tratadas con carácter realista, como en las figuritas de barro de Tanagra, ó admirablemente idealizadas, por la escuela ática, atribuyéndolas á Venus, bañándose, peinándose, ú observando sus caderas (la calipige), á las ninfas, danaides

Digitized by Google

y á otras divinidades menores; 7.° reproduciendo con marcado interés y vanidoso orgullo las formas vulgares y los ropajes de exóticas calzas de los galos, frigios y otras gentes bárbaras, como veremos en la escuela de Pérgamo; 8.° generalizando por primera vez el retrato francamente fisonómico y realista como el del eunuco Filetairos fundador de la monarquía de Pérgamo, (busto en el Borbónico, quizá de *Nikeratos*, y la maravillosa cabeza del «falso Séneca», del Borbónico, que puede que sea el retrato del poeta Calímaco ó de otro literato alejandrino); y 9.° y es la mayor y más discutible gloria de la escuela helenística, la creación idealizada del retrato de los grandes poetas y literatos antiguos con rasgos á veces de pura invención, basados otros en ligeros apuntes ó en vagas tradiciones orales ó escritas, y los menos tomados del natural, pero con verdadera porfía por caracterizar más el espíritu que no la vera efigie del grande hombre retratado.

Efectivamente es este último, punto en que no pueden convenir los críticos: porque es lo cierto que ya Atenas (en siglo IV) alzó con frecuencia estatuas á los grandes ingenios más dignos del honor de ellas que el pugil y el auriga, y también es sabido que algunos de los grandes literatos como fundadores de *tiasos* ó cofradías religiosas, tenían como Sófocles culto y aras y cierta divinización que obligaría á labrarles una estatua idealizada; es también muy cierto además que el espíritu de compilación, catalogación y ordenación de los nombres ilustres en listas de honor («cánones alejandrinos de los líricos, de los trágicos, de los oradores, etc.») fué antes ático (en el Liceo de Aristóteles) que propiamente alejandrino (la «Biblioteca y el Museo» fueron la realización por el Estado del ideal de erudición que Aristóteles con independencia de él quiso organizar en Atenas). Pero es lo cierto, con todo, que en los tiempos alejandrinos es cuando se genera-

Digitized by Google

lizó el entusiasmo por los grandes ingenios y cuando más porfiadamente se debió de desear la posesión de bustos y estatuas en que aparecieran como vivos los autores de las creaciones más bellas del ingenio poético de la Grecia.

Desde luego hay que hacer dos grupos, entre los cuales es difícil tarea la distribución de los retratos de hombres célebres; los que parecen recordar la fisonomía real, que suelen ser los hombres de la última parte del siglo IV, y aquellos en que se ve desde luego que tienen rasgos de pura invención. Entre los primeros nada como las estatuas de Aristóteles sentado, del Palacio Spada (en Roma) y Demóstenes en pie (en el Vaticano); este último, obra quizá de *Polieucto*, nos declara con entera claridad toda la elocuencia de que es capaz una boca que por el esfuerzo se ha visto libre de la tartamudez nativa. Entre los segundos la cabeza de Homero (de la que se conservan varias bellísimas copias) es un verdadero portento: con solo saber que era viejo, ciego y genio, bien difícil tarea había de ser la del escultor que la creó: su nombre sería inmortal si nos fuera conocido. El Menandro sedente (del Vaticano) que puede ser copia de la otra que labraron los hijos de Praxiteles *Cefisodoto el mozo* y *Timarco* y el Sófocles en pie envuelto en manto de impecables dobleces, que ha eclipsado al casi idéntico Esquines del Borbónico, son, entre las más perfectas, las dos obras que no puede fácilmente decirse si deben de ser incluídas en el primero ó en el segundo grupo. No es posible agotar la lista de las *iconas*, y abundan excesivamente aquellas de las que desconocemos á la vez el autor y el escritor cuya personificación llevan; en bustos sobre todo hay una grandísima riqueza.

Habremos de observar en éstos, para finalizar, que terminan en el pecho, cortado por planos horizontal y verticales laterales y no puestas sobre pedestal y recortados en arco de esfera como los romanos; y en las

Digitized by Google

iconas de cuerpo entero notaremos que se simplificó el traje contemporáneo, dejándoles sólo el manto (en los militares como en el «Foción» del Vaticano la burda clámide y el casco) para dejar ver, y no desnudo del todo, la actitud del cuerpo, no envuelto por artificio del sastre en un postizo inexpresivo como es el traje moderno.

La estatua del Arringatore (arengador) tenida por etrusca (en Florencia) quizá sea una estatua idealizada de un orador ateniense trabajada por artista helenístico. En ella como en los bronces de los Termas ya citados y en el «falso Séneca» se volvió al uso de ojos artificiales que expresaron con la contraposición del blanco y la pupila la expresión anímica del instante á lo que no puede alcanzar ciertamente la monocromía estatuaria.

***

Dentro del movimiento general del arte helenístico, tan homogéneo, se singulariza muy especialmente la escuela de Pérgamo. El carácter realista del retrato de Filetairos (por el año 265) ya era muy de notar. Cuando ese Príncipe reunió en su corte á varios artistas (*Epigonos*, un nuevo *Mirón*, un nuevo *Praxiteles*, *Xenocrates*, *Stratónico* y *Antigono:* estos dos es dudoso si vivieron en tiempo de Eumuno II) debieron de ser influídos muy poderosamente por el medio ambiente local cuando tan fácilmente se caracteriza el estilo inconfundible de la primera escuela de Pérgamo. Esos artistas labraron un exvoto para Delos, hoy absolutamente perdido, en el cual se celebraban las victorias de los atálidas. Su sucesor Atalo I encargó otros exvotos para Atenas, simbolizando sus victorias con las de los dioses y los gigantes, las de los atenienses con las amazonas, las de los griegos con los persas y las de sus propias tropas con los gálatas; de

Digitized by Google

esos grupos conservamos copias (menores del tamaño natural, repartidas en los Museos de Nápoles, Roma, Venecia y Aix), y en vista de ellos se caracteriza la primera escuela de Pérgamo. Ocurrió (por fines del siglo III) que sus anónimos artistas, admirablemente educados en la reproducción de las bellas formas griegas, se dieron á reproducir con creciente cariño y entusiasmo el vigor de las formas de aquellos bárbaros cuyos miembros no tenían ciertamente el aristocrático porte de la raza educada en los gimnasios y en los juegos, pero que sabían morir heroicamente: el gálata arrodillado del Vaticano, la amazona herida del Borbónico, y sobre todo, por la heroica entereza y sublimidad, el galo (mal llamado antes gladiador) moribundo del Capitolio y el galo que se suicida después de matar á su esposa por rechazar la ominosa esclavitud (en el Museo Ludovisi de Roma) son obras en que la escultura griega, con formas menos nobles y más acentuadas, consiguió excederse á sí misma.

La segunda escuela de Pérgamo (conocemos algunos nombres de artistas como *Pirromaco* y *Nikeratos)* hubo de exagerar la acentuada musculatura, bárbara expresión de la fuerza, desnuda de otra agilidad y destreza, que habían puesto de relieve los escultores de Atalo I. Eumuno II, su sucesor, glorificando las mismas victoriosas empresas de la familia, levantó en Pérgamo un altar colosal rodeado de columnatas y de escalinatas; se llenó el friso del enorme basamento con alto relieves colosales y de ellos formaron parte los fragmentos que hoy conserva el Museo de Berlín: representan la gigantomaquia, y por el movimiento, la exageración muscular y la mezcla de miembros humanos y animales (las piernas de los gigantes se van convirtiendo poco á poco en serpientes) es el monumento más exagerado, teatral y barroco del arte antiguo, no desprovisto en verdad de cierta asiática grandeza. Esta obra labrada por los años de 180, ejer-

Digitized by Google

ció influencia considerable aun en creaciones hijas de otro estilo, otra educación artística y otro gusto depurado, como el Laocoonte, la obra maestra de la escuela de Rodas. Allí todos se abordan y se traban, se bajan y se enderezan, adoptando posiciones hábilmente atrevidas, pero no del mejor gusto, ni dignas del siempre equilibrado arte de los griegos.

Mil setecientos años después Miguel Ángel Buonarotti seguirá las huellas, medio borradas, de la escultura pergamina: por la virtud de un solo fragmento de obra antigua influído por ella.

CAPÍTULO XI

La Escultura griega bajo la república romana. Escuelas neo-ática y rodia; las escuelas arcaizante y del retrato realista en Roma

(2.ª mitad del siglo II y siglo I)

Ya anunciamos en el capítulo anterior que á la tendencia, en cierto modo vulgar y realista del arte helenístico de los países antes bárbaros de la conquista macedónica, le había de sobrevenir una reacción aticista, hija del espíritu erudito que entonces lo llenaba y lo dominaba todo. Hija la reacción de un sentido verdaderamente artificioso no pudo ser tan radical en el Asia Menor como en el suelo mismo del Ática llena

Digitized by Google

de modelos antiguos; la mercantil ciudad de Rodas, la Venecia de la antigüedad, rica con su dinero de los despojos artísticos de cien ciudades, pudo ofrecer también notables colecciones de bellos modelos, y así el artificio imitador propio de la afectada estatuaria de los años 150 á 50 antes de Cristo presenta las tres escuelas mismas que según Cicerón se disputaban los artificios de la imitación de la oratoria ateniense; como en Retórica, así en la Escultura de entonces hubo tres estilos ó tres escuelas: la asiática, la rodia y la neo-ática, caracterizadas por la mayor, moderada ó mínima pompa y boato del estilo, por la menor, intermedia ó mayor sencillez, siempre afectada y de imitación.

Comenzando por la escuela neo-ática hay que decir que no se perdieron en Atenas recurso y habilidad técnica de ninguna especie; allí se conservó la pureza inmaculada del estilo y del gusto plástico, mas no seguramente el acento varonil, la religiosidad, la severidad ética y la republicana audacia que prestaron ambiente salutífero á la estatuaria de Fidias. Las costumbres empezaron por dulcificarse y llegaron á afeminadas y sensuales, aduladoras de toda ambición triunfante y toda concupiscencia. Tantas estatuas como días tenía el año (360) se elevaron en la ciudad á un tirano, apoyado en el poder extranjero, á Demetrio de Faléreo, y cuando este cacique de la fracción de Casandro fué expulsado por aquel otro Demetrio Poliorcetes (domador de ciudades), carácter en el que se veía confundido el heroísmo con la degeneración sensual, Atenas, sólo libre en la apariencia, le divinizó á él y á su padre Antigono, dió su nombre á dos meses, adelantó é hizo correr en pocos días dos años del calendario para que el tirano pudiera ser iniciado en los pequeños y en los grandes misterios de Eleusis, cambió por «las demetríadas» las fiestas «dionisíacas», le hizo habitar en el sagrado Partenón, le cantó himnos

Digitized by Google

divinos aclamándole superior á todas las otras divinidades (que «ó duermen, ó son impotentes ó es que no existen»), y se extremó en la adulación hasta el punto de divinizar y adorar á los «favoritos» y cortesanas de Demetrio, y dos de ellas, las prostitutas Leena y Lamia, fueron personalmente adoradas con los nombres de Afrodite Leena y Afrodite Lamia.

Nada de esto vendría al propósito de este capítulo (habiendo ocurrido esos hechos por el año 302) si no hubiera de decirse que es lo más probable que de ese tiempo procedan los originales de obras apenas mitológicas como la Venus de Médicis, en las que el carácter divino que la misma Afrodita de Praxiteles conservara en medio de su desnudez no se hubiera perdido en absoluto. Esa obra (de *Cleomenes, hijo de Apolodoro* ateniense) puede ser quizá, como se pretende, un original del siglo I antes de Cristo, pero es lo más probable que la hechicera degeneración humana del tipo de la Afrodita praxiteliana corresponda á aquellos mismos tiempos en que la impudencia subió á los altares, y que la creación original de la que es copia la obra de Cleomenes corresponda á los artistas áticos inmediatos sucesores de Praxiteles. Lo confirma el que la Venus medicea por sus formas virginales delicadísimas se relaciona estrechamente con el estilo de aquél artista enamorado de la reciente pubertad, y además hubo de ser, con su carácter humano (una simple muchacha llena de todo atractivo), el modelo que los artistas variaron, aprovechando como se ha dicho toda postura bella de la mujer bañándose ó en el tocador. Serían las tales más que religiosas, verdaderas obras de género si no fuera por el afán idealista de la belleza extremada que había de dar seducciones semi-divinas á unas creaciones que extremadamente vienen á caracterizar á la escuela estatuaria de la Atenas decaída.

El arte delicadamente afeminado de los escultores

Digitized by Google

neo-áticos, además de las creaciones notables de las Afroditas,—la de Médicis, la puesta en cuclillas (bellísima copia en el Louvre, la llamada «de Viena») que hoy se tiene por creación de un otro *Bupalos* de Calcedonia en el Asia Menor, la calípige y la llamada Psiquis (ambas en el Borbónico),—y de otras diosas ó semidiosas, se atrevió con el loco intento de dar forma y vida á un personaje mitológico, representación del más feo vicio de la antigüedad helénica, que hijo de Hermes y Afrodita había de conservar en sí los encantos sensuales y los caracteres y miembros de los dos sexos: el hermafrodita. Sin ser el que conservamos en varias copias (el mejor es el «Borghese» en el Louvre), ni de mucho tan sensual como la Leda y el cisne y con haberse acertado á idealizar en él y muy hábilmente la sensualidad melancólica del ser andrógino, en manera alguna puede aceptarse, ni siquiera estéticamente, aquella creación en que se extremó el carácter anodino que nos pone en puntos de repugnancia ante el mismo Apolo sauróctono de Praxiteles.

Si de esta manera afeminada fué degenerando el estilo de ese genial escultor, el de Lísipo, su rival, hubo de sostenerse más puro en manos de los sucesores; contrainfluyó, sin embargo, el afán asiático de acentuar la musculatura (nota característica del arte de Pérgamo), lo que da á las estatuas neo-áticas de contextura masculina una fuerza aparente, con la que padecen detrimento aquellas condiciones físicas y morales (la destreza, la agilidad, la militar audacia estratégica) que con la fuerza formaban el ideal atlético de los antiguos. Parece que á la sazón Heraklés y no Hermes es el nuevo patrono de las palestras, al menos las bellas copias de Lísipo que del período neo-ático conservamos son representación del hijo de Alkmena: el Heraclés Farnesio (en el Borbónico), obra de *Glikon* de Atenas, y el célebre «torso» del Heraclés sen-

Digitized by Google

tado, obra de *Apolonio*, hijo de Nestor, ateniense. Ésta es, como hemos dicho, la obra que contribuyó al extravío de Miguel Ángel que se dió á lo musculoso colosal solicitado por ese modelo de grandiosa decadencia; era viejo y ciego el escultor moderno cuando aun recobraba toda su alegría con el placer de palpar el torso del Belvedere.

Otras obras neo-áticas se podrían citar: mencionaremos el «Apolino» de Florencia, de arte similar al de la Venus de Médicis, (arte que acaso tuviera su explicación y génesis en las pinturas de Apeles) y los dos jarrones colosales con muchas figuras en relieve, el de Gaeta y el del Louvre, firmados por *Salpión* y *Sosibio* respectivamente.

En estas dos obras casi industriales, como en otras muchas anónimas (la Venus de Capua, imitación neoática del tipo de la Afrodita de Milo), se nota la reacción purista que sucedió á las exageraciones anatómicas de los sucesores de Lísipo, y á la afeminación sensual de los continuadores de Praxiteles y del pintor Apeles. Esa reacción remontó la serie de la historia y dió con esos dos grandes escultores como modelos acabados del estilo puro. Al detenerse marchando contra la corriente de los siglos, de modo tan fiel se atuvo á los modelos de entrambos, que cuando agrupó á dos jóvenes héroes en una sola composición es frecuente hallar en el uno todos los caracteres de la forma favorita de Lísipo, y en el otro la de Praxiteles. Semejante yuxtaposición de estilos varios se fué extendiendo más tarde (así como, exagerando la reacción, se remontaba más y más la corriente de los siglos), y en el célebre «grupo de San Ildefonso» (hoy en el Prado procedente de la Granja)—que quizá sea una creación helenística, en vez de corresponder á los días del imperio (pues es postiza aunque antigua la cabeza de Antinoo) —vemos que de los dos genios fúnebres que están cariñosamente enlazados, el uno reproduce las formas

Digitized by Google

praxitelianas del siglo IV y el otro, el de las antorchas, las propias del «canon» de Policleto, del siglo V.

***

Precisamente los dos caracteres principales de la escuela de Rodas son: 1.° la fidelidad purista á las tradiciones de la forma ática, con cierta discreta aceptación de las musculaturas de Pérgamo tan sólo en circunstancias calificadas por un ideal expresivo y por contraposición á las formas áticas juveniles. 2.° el afán nuevo y característico de agrupar épica ó trágicamente las figuras de modo tal que sin menoscabo de la belleza inmaculada de las formas se consiga á la vez una complicada y bellísima silueta y un efecto de tragedia, como el de las griegas, á la vez arrebatador y apaciguador de las pasiones. El heroísmo del carácter ético, dueño, con victorioso esfuerzo, de la expresión dolorosa, es decir: la serenidad heroica produciendo, con el temple casi sobrehumano del alma, la anestesia espiritual en medio de las más desgarradoras impresiones de la carne destrozada, cuyas bellas formas permanecen intactas con el bálsamo de la energía moral, eso es lo que *Agesandro*, *Polidoro* y *Atenodoro* hicieron ver en el Laocoonte, haciendo cristalizar en mármol inmortal el espíritu de la tragedia ateniense, su propia entraña y virtudes.

El grupo capital de la escuela rodia es un acierto feliz en el camino atrevidísimo que siguió el arte de aquella ciudad; en esa obra todo es además ponderación, equilibrio y belleza (lo mismo los dos hijos que el padre, lo mismo un solo miembro, un cuerpo entero que la bellísima silueta del grupo de los tres infelices anudados por las homicidas sierpes enviadas por Apolo) y difícilmente puede presentarse otra que la exceda por el arte consumado que brilla en el más insignificante detalle; el alarde de la técnica es tal que hasta

Digitized by Google

fatiga tanta sabiduría escultórica, y acaso es esta una de las condiciones que le han hecho perder en el siglo XIX la nombradía y popularidad que justamente tuvo en el siglo XVIII, cuando Lessing y Winckelmann sacaban de su estudio é interpretación verdaderos tesoros de revelaciones estéticas que no han podido envejecer,—aunque quizás sean más aplicables al estudio de las letras que no al de la estatuaria helénica.

Si el doble afán de la complicada silueta monumental y de la expresión (literaria en demasía) de la trágica estatuaria rodia fracasó en el otro célebre grupo llamado el Toro Farnesio (en el Borbónico), escena de horror más que de terror y grupo complicadísimo—por haber sido hecho para visto de todos lados (el Lacoonte sólo debía de verse de frente),—no puede decirse, sin embargo, que la de *Apolonio* y *Taurisco* sea obra de una decadencia indigna de aquel apogeo que quedó marcado con la maravilla del Laocoonte.

Rodas desde que Tiro fué destruída por Alejandro, con auxilio de naves rodias, alcanzó á ser un centro político aristocrático y comercial que monopolizó por muchos siglos todo el comercio del Mediterráneo; Demetrio Poliorcetes no la pudo domar, y los romanos la respetaron, reduciéndose á castigar sus veleidades quitándole unas veces las provincias continentales con que otras veces habían pagado el decisivo auxilio de su imponente marina militar. Pompeyo y Tiberio mismo se establecieron allí más como huéspedes que como dominadores, buscando aquel retiro para escuchar á los sabios rodios (filósofos, historiadores y poetas; rodio había sido el célebre Apolonio que floreció en los primeros días del siglo II antes de Cristo). Aquellos venecianos ó Lord Elgines de la edad antigua fueron más discretos protectores de las artes que los mismos diadocos ó los procónsules romanos, y si se estrenaron con estatuas (hasta ciento colosales cuenta Plinio)

Digitized by Google

como el coloso de Rodas (obra del discípulo de Lísipo, *Cares de Lindos)*, por bajo de la cual tomaban puerto las trirremes y cuatrirremes, pronto fué menos loco empeño el del arte rodio, que según Plinio producía millares de estatuas cada año, y según él mismo almacenaba la ciudad más riqueza de cuadros y estatuas que todo el resto de la Grecia. Salvo el año de la traslación á Roma del Toro Farnesio (43 antes de Cristo: cuando Casio tomó la ciudad) no conocemos ninguna otra fecha que nos aclare la cronología del arte rodio, ni tampoco tenemos la menor noticia (salvo algunas epigráficas) de otros artistas y de otras obras que podamos identificar hoy. Sin embargo, no será temerario suponer que debió de ser el siglo II (el más glorioso para Rodas), el del florecimiento de su peculiar estilo, y que á éste pueden corresponder obras de tan hermoso agrupamiento y á veces de efecto épico tan bello como el Menelao llevando el cadáver de Pátroclo, conservado en copias repetidas (como la completa de la *loggia dei lanzi* en Florencia, y la fragmentaria y bellísima del *Pasquino*, empotrada en el ángulo del Palacio Braschi en Roma, de la que tomó nombre el pregón escrito subversivo, y que por las formas del atrida es digna del mismo Fidias), ó como los luchadores de la Tribuna (en Florencia) que por enlace de los cuerpos y los brazos y piernas (las cabezas son de nióbides y postizas), son el más completo triunfo de la silueta á la vez bella y complicadísima.

El espíritu aticista, purista al menos, produjo en la misma Asia obras excelentes: sirva de ejemplo el gladiador «Borghese» (en el Louvre), de cierto *Agasias* de Efeso, copia quizá de original más antiguo, que es obra de muy sabia anatomía algo exagerada; del mismo escultor es una copia del galo moribundo descubierta en Delos en 1882. El mismo arte asiático brilla casi depurado en el relieve de la apoteosis de Homero (siglo I), obra de *Arquelao* de Priene, y en otras de la

Digitized by Google

escuela de Afrodisia que floreció de nuevo en el siglo II (después de Cristo).

***

Al aceptar la Roma republicana, con más ó menos entusiasmo, las letras y las artes de la Grecia conquistada, se trasladaron á Roma muchos profesores de ellas, y fuera natural consecuencia del movimiento retrógado del purismo neo-ático ó fuera influencia de la severidad del ideal romano de los Catones y los Varrones, es lo cierto que al mismo tiempo (primera mitad del siglo I antes de Cristo) que Lucrecio escribiera su inmortal poema naturalista, imitando ó traduciendo (que esto no puede saberse en realidad) á los más antiguos filósofos jónicos ó eleáticos del siglo VI antes de Cristo, es cuando se creó en Roma por el griego *Pasiteles* (78-48 antes de Cristo) una escuela de escultura que tuvo á gala el desprenderse de todo el progreso elaborado desde Fidias á Lísipo, tratando de imitar el más arcaico estilo, duro, inanimado, de peinado simétrico, de actitudes reposadas, que más bien que *Mirón* puede decirse que representó *Cresilao* en los promedios del siglo V. No todo debe de ser afectación en el reposo y sencillez, pues cuando vemos en el grupo de Orestes y Electra (del Borbónico) tantos detalles absolutamente repetidos del otro de Orestes y Pilades (en el Louvre) no puede nadie librarse del mal pensamiento de creer que Pasiteles y su discípulo *Stefano* eran artistas de pobre ingenio y recursos muy limitados. Esas obras, la Venus del Esquilino (en el Capitolio), muy arcaica aunque desnuda, y otras varias, comprueban que en la escuela de Pasiteles, tanto como de espíritu de afectación arcaizante hubo de verdadera severidad arcaica tomada ó aceptada del medio ambiente y de la influencia del pueblo romano: ó hay que aceptar esta explicación ó hay que suponer

Digitized by Google

que la escuela de Pasiteles la formaron artistas de la Grecia italiana (Sicilia y Gran Grecia), en donde, por los desastres sobrevenidos desde el siglo v, sólo se conservaban modelos del arte inmediatamente anterior á Fidias, y que esos son los que se pusieron á imitar los escultores italiotas contemporáneos de César.

Las artes romanas indígenas habían conservado algo del realismo etrusco, cuyos lejanos orígenes no dejaron nunca de ser helénicos, y los contemporáneos de Pasiteles más que estatuas ideales, debieron de exigir fieles retratos, entre los cuales se cuentan algunos de cierto noble realismo, casi dignos de rivalizar con las mejores efigies de los diadocos. Véase la estatua de Pompeyo de aspecto envejecido (en el Palacio Spada de Roma), el original acaso que vió caer muerto á Julio César. En esa y otras obras contemporáneas (en especial una multitud de bustos de romana arrogancia) se señalan las patas de gallo, las arrugas ó la obesidad propias de la edad avanzada que nunca ó casi nunca quiso reproducir el arte helénico, siempre enamorado de la juventud.

El arte etrusco romano ha dejado de tener importancia desde que se rechazan las antiguas atribuciones que gratuitamente se le hacían de varias obras ya citadas en su lugar oportuno: la quimera y la loba, el idolino y el arringatore. Las características obras sepulcrales en *terra-cotta* (estatuas del difunto incorporado en el lecho al lado de su esposa; relieves, etc.), son desviación realista y llena de vulgaridad de modelos orientales y helénicos imitados con gran lejanía de estilo. Por eso la escultura romana helenizada que estudiamos sólo ha podido heredar de él el afán del retrato verídico de los antepasados (los lares) que dejó sentir su influencia en los artistas griegos establecidos en Italia.

Digitized by Google

CAPÍTULO XII

La escultura greco-romana del siglo de Augusto

Cambió la orientación y rumbo de la estatuaria greco-romana en los días de Octavio, cuando la escultura griega de los tiempos antiguos y el panhenelismo alejandrino ganáronse al fin la moda y preponderancia en Roma, cuando se creaba la ciudad de mármol, que decía Augusto, en el lugar de la Roma de travertino, y cuando los líricos y el dulce Virgilio copiaban á los poetas alejandrinos, y los órdenes jónico y corintio de la época helenística, y no el dórico del Partenón, eran los reproducidos en Roma; fué entonces cuando el mismo *Menelao*, discípulo de Stéfanos, educado en la escuela arcaizante de Pasiteles, aunque conservó algo del reposado y severo ideal de sus maestros, dió de lado á todo remedo arcaico, aceptó los majestuosos paños de mil pliegues terciados sobre el desnudo bello y creó otro nuevo grupo de Orestes y Electra (el de la Vila Ludovisi, en Roma) en que aparece triunfante el ideal de la estatuaria del siglo de Augusto.

Esa obra de Menelao es la sola muestra auténtica del arte del artista, y es además, entre todas las contemporáneas de Augusto y de los emperadores de su familia, la única cuyo autor nos es conocido. Su arte concuerda con el de otras muchas estatuas que, como los retratos de la *gens* Julia, han de atribuirse á escul-

Digitized by Google

tores contemporáneos de Menelao; pero se observa, con cierta unidad de estilo, tal variedad de reverdecidas influencias del pasado escultórico helénico ó helenístico, y tenemos tantas noticias, aunque nada precisas, de la vida que hacían en Roma tantos y tantos escultores griegos (toda una verdadera colonia), que había de ser una temeridad la gloria de restaurador y renovador del arte si se nos ocurriera otorgarla y atribuirla á aquel artista de educación completamente romanizada.

Y es, sin embargo, indudable, que en la renovación y restauración del arte escultórico coetáneo hay mucho de renacimiento helénico y bastante de caracterizadamente romano, y que lo uno y lo otro con excelentes dotes prototípicas lo podemos señalar en el Orestes y Electra de la Vila Ludovisi. No es tanto en este grupo lo romano del carácter, ni el peinado corto y la vestimenta romana, como el acento aquel de la severidad educadora y de la arrogancia dominadora de la matrona y la entereza del joven ciudadano, lo que obliga á pensar más en la madre de los Gracos que en la hija de Agamenón.

Ocurrió con la escultura lo mismo que ocurrió antes en el Teatro: que la comedia romana, imitando la menandrina ó «nueva» de los atenienses, unas veces la copiaba fielmente y otras la remedaba con libertad trasladando á la escena las costumbres y los trajes romanos; y así como se llamó por el traje á la una comedia paliada y comedia togada á la otra, según se usara por los actores el «palio» griego ó la romana «toga», así podríamos decir que en la Escultura hay una manifestación «paliada» y otra «togada». Á la primera corresponde la ejecución de casi todas las estatuas y relieves antiguos de los grandes y de los pequeños Museos de Europa - salvos solamente los descubrimientos helénicos, que son adquisiciones del siglo XIX,—obras aquellas que eran con extremada fre-

Digitized by Google

cuencia reproducción y copia fiel de antiguos originales griegos; á la segunda corresponden retratos de personajes conocidos y de desconocidos y otras muchas obras de dudosa significación religiosa que se conservan principalmente en las colecciones romanas.

El uso de los ropajes de extraordinaria amplitud y consiguiente aglomeración de bellísimos pliegues no es de arte originariamente romano, pero allí arraigó la moda escultórica y allí se extremó la afición á dejar ocultas las formas del desnudo entre las cascadas de haces y hacecillos de pliegues menudos que se tercian las figuras sin el descuido del ropaje fidiesco, sin la adhesión trasparente de los tejidos de Scopas, sin la sobriedad y justificación de detalles del Sófocles de Letrán, pero con una majestad y dignidad ciudadanas que son muy características.

Precisamente el uso de la toga civil ó el de la armadura ó el desnudo militar hace que sean distinguidas por los arqueólogos, siguiendo la clasificación romana auténtica, los retratos varoniles en dos grupos, las estatuas togadas y las *aquíleas*. Pero hay que hacer constar que en los datos y condiciones de concepción y estilo artísticos corresponden entrambas al mismo arte romano propiamente dicho.

Eran casi siempre griegos de nación los escultores que labraban todas esas estatuas retratos y bastante prudentes, tentando discretamente sus fuerzas, para renunciar á nuevas creaciones ó transformaciones de la escultura mitológica; no sólo aceptaron las divinidades como el siglo IV las había ultimado, reduciéndose á copiarlas, sino que Marte, el dios más romano que griego, Jano, desconocido en la Hélada, y las demás divinidades propias del Panteón romano se quedaron siempre sin una forma idolátrica apropiada y por la que merecieron parangonarse con las Minervas, Júpiter, Mercurio ó Venus,—que sólo cambiaron de nombre aceptando el latino al ser trasportadas de la Gre-

Digitized by Google

cia creadora á la Roma copiadora y multiplicadora de las formas aceptadas.

En cambio la alteza de estilo que ese afán por reproducir los modelos más excelentes había de dar á los escultores greco-romanos, lo ejercitaron en las obras del retrato imperial, que son verdaderas creaciones estéticas, supuesto que reduciéndose al aspecto realista y fisonómico del mero conjunto aparente, quisieron los escultores semi-divinizar los mismos rasgos y facciones dando con la especial belleza característica de la raza latina. Tenían el luminoso precedente del arte helenístico que así en los retratos de «filósofos» y hombres célebres, como en los más realistas de los príncipes diadocos había alcanzado á esa idealización de formas con la que se consigue dar con la expresión del carácter predominante de cada personaje, sin acabar de extremarse en el realismo del detalle fisonómico. Pero con todo, su tarea no era aquí de mera copia, sino de sapientísima imitación de los procedimientos, ya que la cabeza del César no se parecía en nada á la de un Antíoco, Atalo ó Ptolomeo, y ya que la política imperial, al ir imponiendo á las provincias el culto al Emperador, no se había de satisfacer con unos retratos sin parecido.

Dentro de estas consideraciones puede afirmarse que son gloriosísimas las creaciones, por ejemplo, de la cabeza en basalto de Julio César (del Museo de Berlín) y la de Octavio Augusto aun joven (cuyo mejor ejemplar es el de Munich); nos forzarían á proclamar que el arte greco-romano se aventajó y sobrepujó al de los diadocos, si no nos diéramos á sospechar que en esos dos casos debió contribuir al éxito en gran manera la misma naturaleza: hay tal acento de verdad en esas cabezas que queda en litigio si la realidad ó el artista tuvieron más parte en la caracterización é idealización fisonómica de esos dos grandes árbitros de la fortuna.

Digitized by Google

En la imposibilidad de citar todas las estatuas que lo merecen hay que poner en lista algunas. Á la cabeza, el Augusto de prima-porta (Vaticano), estatua aquílea con bellísimos detalles en la armadura; la togada del mismo Octavio arengando en el Senado (en el Louvre, procedente del Palacio Giustiniani), el «Germánico» (del Louvre), única que no es anónima (de *Cleomenes, hijo de Cleomenes* ateniense), la matrona de Herculano (en Dresde), la de Livia Drusila (de la Vila Albani), la llamada «el pudor», matrona ó vestal (en el Louvre) y las sedentes de las dos Agripinas (en el capitolio la madre de Calígula, y en el Borbónico la de Nerón). Hay mayor riqueza aun en cabezas sueltas, y de Herculano proceden las dos estatuas ecuestres de los Balbos (en el Borbónico).

La colosal Flora Farnesio (en el Borbónico), la Ariadna dormida (del Vaticano) y la llamada Fortuna (también del Vaticano) son, entre las obras ideales de imitación romana del arte griego, aquellas en que parece haber puesto más acento latino, hasta el punto de que en parte parecen creaciones romanas del tiempo de Augusto.

Pompeya, la ciudad desenterrada, y Herculano, que ha sido frecuentemente hurgada (y con más fortuna para la Historia escultórica), nos ofrecen, quizá por ser ciudades de abolengo verdaderamente griego, verdaderos tesoros de escultura industrial en pequeños bronces; son del período que estudiamos seguramente, pero toda probabilidad nos inclina á no honrar con la gloria de esas creaciones al arte romano de los años de Cristo. Pescadores de caña para colocarlos encima del caño de una fuente, lámparas sostenidas por silenos ó por cigüeñas, ó por un negrito (como el curiosísimo desenterrado y conservado en Tarragona), hermes que sostienen la tabla de una mesita, cascos de gladiadores llenos de figuritas de medio bulto y otra porción de curiosas y siempre bellas aplicaciones de

Digitized by Google

la Escultura á las artes industriales del mobiliario pueden ser examinadas en el «Museo Nacional de Nápoles» (el «Borbónico»), formado y enriquecido con los descubrimientos de las ciudades del Vesubio.

CAPÍTULO XIII

La evolución artística de la Escultura en los dos siglos (II y III) últimos del Imperio pagano

El arte helénico romanizado no pudo idealizar adecuadamente las facciones de los sucesores de Augusto, larga serie de divinizados criminales y degenerados, y siguió con frecuencia dos caminos, el de la sinceridad en la reproducción del aspecto á veces casi repulsivo de algunos emperadores, ó el de recurrir á ciertos detalles de uso bastante socorrido para contribuir á la repugnante apoteosis: ya los rayos solares que brotan de la cabeza, ya la diadema de estrellas, ya todo otro signo que pudiera hacer refundir en una sola representación los rasgos de alguno de aquellos monstruos de liviandad ó de horror con la aceptada y corriente de Hércules, de Apolo ó de alguna otra de las divinidades. El uso general de las representaciones del soberano imperante extendido por todo el imperio, y la muy frecuente sustitución de unos emperadores por otros, gracias al asesinato y al desenfreno de la soldadesca, obligó á los talleres de escultura á tener cabezas postizas del nuevo príncipe para irlas colo-

Digitized by Google

cando en las descabezadas estatuas de su antecesor. Con esta costumbre y la falta casi absoluta de relatos y noticias literarias sueltas, ha de reducirse el historiador de las artes á examinar el estilo de las cabezas y los relieves de columnas y arcos triunfales (que también á veces se trasportaban de unos monumentos á otros) para poder rastrear en vista de las unas y los otros cual hubo de ser la evolución artística de la escultura. Las cabezas mismas de los príncipes no siempre pueden ser identificadas, aun con la ayuda de la numismática, y así no están completas las series auténticas en ninguno de los museos, cuando, en cambio, no hay ninguno que no posea alguna bella cabeza,—de los Antoninos, por ejemplo.

Parece ser que durante el siglo I, y sin llegar á verdadera decadencia, sufrió algún estancamiento el arte estatuario greco-romano: al menos no dió nuevas pruebas de vitalidad creadora bajo los emperadores de la familia Flavia;—de ese tiempo se conservan algunas estatuas de emperadores sacrificando con el manto sobre la cabeza.—Entronizada la dinastía española de Trajano y la de los Antoninos que por adopción le sucedió en el trono, sí que deben hacerse algunas consideraciones sobre tres puntos capitales: la evolución del arte del relieve, las novedades de la estatuaria y el renacido afán arcaizante.

El relieve clásico griego nació á la vez, como ornamento del exterior y del interior de los templos, como alto y bajo relieve, y hemos estudiado muchos de sus modelos (así monumentales, como los propios de las estelas), en especial las obras del Partenón. No aceptó nunca ni la pluralidad de los planos, ni la aglomeración de las figuras, procurándoles á éstas espacio y posturas variadas del perfil y semi-perfil para dar claridad á la composición y belleza á las líneas y siluetas. Copiadas fielmente las obras helénicas por los romanos se vieron frecuentemente reproducidas en altares,

Digitized by Google

brocales de pozos en los templos (puteales) y en otros monumentos, no sólo los originales griegos en relieve, sino también composiciones de frontones, sobre todo cuando en Roma, y ya en los principios de la suprema decadencia escultórica, se fueron generalizando los sepulcros al abandonarse desde Antonino por el entierro la incineración de los cadáveres: en un sepulcro vemos reproducir la gigantomaquia de Pérgamo y en un puteal la composición de Fidias de uno de los frontones del Partenón. La finura y delicadeza de la composición griega del relieve se fueron perdiendo muy luego por el afán magnificente propio de los romanos: sí se conservaron y se extremaron á veces esas mismas cualidades, pero tan solo en la factura y conclusión de las obras. Ese cambio se nota en los monumentos imperiales, aun en los restos de uno de Augusto (en Florencia) y en los del arco de Tito que son muy bellos y de noble factura, aunque algo recargados de composición;—las victorias de las enjutas, mucho mejores, quizás procedan de un arco de Claudio.

De tiempo de Trajano conservamos en Roma (olvidando las esculturas del arco de Benevento) el enorme relieve de sus victorias desarrollado en cilíndrica espiral en la columna de su nombre, los relieves de actos de su reinado en el Foro, que al reverso llevan el cerdo, el carnero y el buey de los sacrificios (majestuosas figuras á la vez realistas y «procesionales»), las escenas de combates que se trasportaron después para el arco de Constantino y los espléndidos frisos del foro trajano hoy en Letrán. Son todas obras de bella factura, pero que se hacen notar: 1.° por el empeño de relatar toda una campaña (en la columna); 2.° por el de suponer varios planos y declarar todo el lugar de la escena con arquitecturas ó tiendas y campamentos completamente dibujados,—el relieve antiguo usaba una ninfa para declarar un río, un cortinón para expresar un interior, todo con indicación meramente

Digitized by Google

simbólica;—3.º el propósito de representar la nueva táctica militar en ataques agrupados, mientras el arte griego distribuía la función de guerra en tantas luchas aisladas cuerpo á cuerpo cuantos eran los espacios en que dividía la porción arquitectónica que había de adornar; 4.º la idea de la verdad del relato sobreponiéndose á la belleza de las líneas y figuras, relatando y dibujando minuciosamente los puentes, las empalizadas, la indumentaria de los legionarios ó de los bárbaros, y la no siempre excelente compostura y belleza de las cabezas y las actitudes; y 5.º el uso, especialmente en los frisos, de un ornato sólo á medias escultórico, como figuras caprichosas de genios cuyo cuerpo se trasforma en hoja, en retorcida espiral, que sostienen jarros y se entretienen en juegos varios (estilo grutesco aplicado al relieve). Todas esas peligrosas innovaciones, que todas responden al carácter romano, hicieran fatigosa la contemplación de los relieves trajanos, á los que falta el sentido clásico, aunque fueron moderados sus autores al aceptarlas,—pues sólo Ghiberti catorce siglos después pretendió traducir con el bulto mediano y pequeño la totalidad de planos y escenas que con muy otros recursos puede expresar apropiadamente la Pintura.

Salvo la brillante apoteosis del pedestal de la columna de Antonino Pío (hoy en el Vaticano, jardín de la piña) que acaso es reproducción de un tema tratado en otras obras anteriores, los relieves de ese pedestal y los de la columna «antonina» de Marco Aurelio declaran la decadencia del estilo del tiempo de Trajano que se pronuncia de una manera lamentable en las obras posteriores que conservamos, como el arco de Septimio Severo, y que llega ya á ser extremada en las del tiempo de Constantino.

Los primitivos relieves cristianos sepulcrales (siglos III y IV) son reproducción de ese estilo de la decadencia romana, pero en bien y en mal, ó sea respec-

Digitized by Google

tivamente en la expresión y en la forma, bien se ve que el ideal ha cambiado radicalmente y que al vencedor olímpico, al atleta educado en las palestras, modelo de la clásica estatuaria griega, se ha sustituído el varón justo, y que ya resuenan en los mismos talleres del arte plástico las palabras del sermón de la montaña: bienaventurados los mansos, los humildes de corazón, bienaventurados los pacíficos, bienaventurados los que padecen persecución por la justicia.

Que los más «virtuosos» emperadores, los que más se preciaban de filósofos, estaban muy lejos de merecer ninguna de las bienaventuranzas evangélicas, lo comprueban la divinización de Antinoo, joven favorito de la sensualidad pervertida de Adriano, y la de Faustina, la esposa de Marco Aurelio, que manchaba el tálamo imperial con los gladiadores llamados del circo; entre ellos debió de hallar ciertamente su padre el supuesto hijo del consentido filósofo coronado. Cómodo, el más forzudo, atlético, el más victorioso de todos los gladiadores romanos, el más despreciable y temible de los atletas clásicos y el más abominable de los viciosos, también se divinizó asimismo con la clava, la felina piel y todos los atributos de Hércules.

Con todo y en parte principal por la creación artística de todas estas «divinidades» (Adriano, Antinoo, Marco Aurelio, su hermano Vero, Faustina y Cómodo) que ocuparon el trono en el trascurso del siglo II, la estatuaria reverdeció, y no meramente como ornato arquitectónico—que era á lo que se iba reduciendo desde el siglo anterior.—No sólo por la moda de la barba larga, que los Antoninos restablecieron después de cuatro siglos de rasuración romana, se distinguen las estatuas imperiales de ese período que fué, por lo demás en el imperio el siglo de la paz y la tranquilidad, el siglo de la renovación arquitectónica, con el uso de las bóvedas cilíndricas y esféricas, y la era de los grandes monumentos de utilidad pública en

Digitized by Google

Roma y en todas las provincias, á las que se fué extendiendo precisamente por ese tiempo la solicitud de los Césares. Entre el golpe de estado que puso á Nerva en el solio (año 95) y aquel otro que acabó con las abominaciones de Cómodo (193) trascurren cien años de perfecta normalidad en la trasmisión del poder, que dieron ocasión al más brillante reverdecer de las artes romanas.

Que el espíritu de la estatuaria helénica se sobrevivía á sí mismo bastaría á demostrarlo la estatua ecuestre de Marco Aurelio en la Plaza del Capitolio, admirable (salvo el caballo demasiado realista, aunque muy vivo) por la verdad y nobleza de la actitud, del gesto con que expresa el indulto á los prisioneros; —sus ropajes son asimismo de gran belleza.— Ese gran arte renacido se observa en cualquiera de las cabezas imperiales (por ejemplo, en las de Vero, de quien tantas se conservan) y el descubrimiento de media estatua hercúlea de Cómodo (en 1878, hoy en los Conservadores del Capitolio) nos viene á demostrar que á fines del siglo II apenas se iniciaba la decadencia del renacimiento artístico de Adriano,—porque hay que reconocer que á este Emperador español se debió en parte muy principal.

Fué Adriano un hombre cuyos rasgos de carácter sólo en nuestros tiempos han podido verse reproducidos; á una vez gran gobernante y espíritu degenerado, tuvo aficiones muy propias de nuestros días: fué excursionista, viajero de curiosidad nunca saciada, iniciado en todos los misterios de las religiones helénicas y orientales, «alpinista» intrépido, lector insaciable de arcaicos poemas, enamorado de los animales, á los que levantó estatuas y monumentos, sabio y pedante, prudente y á la vez fanático creyente de los agüeros y supercherías: quiso ser, como el erudito de nuestros días, contemporáneo de todos los tiempos y ciudadano de todas las naciones, y en su retiro de Tívoli se em-

Digitized by Google

peñó en tener como recuerdo vivo de sus viajes reproducciones fieles de los más notables y célebres monumentos y de los paisajes que había visitado. Faltóle el gusto depurado,—como falta también á nuestro siglo,—y si por cansancio de la ya gastada celebridad del siglo de Augusto se comprende que hallaran gracia á sus ojos Ennio y Celio, que él prefería á Virgilio y Salustio, no se compagina ese espíritu arcaizante con la supremacía que daba á Antimaco sobre el mismísimo Homero, cuyos poemas (la viva espontaneidad primitiva) muy seriamente llegó á pensar en condenar á la completa destrucción por el fuego.

El espíritu arcaizante (siempre hijo de aquella segunda vista histórica que la erudición proporciona) trasmigró de la mente del pedante César á presidir como árbitro en los talleres de la renovada estatuaria, y en este tiempo más bien que en la escuela de Pasiteles es cuando encontramos la premeditación en la reproducción fiel ó la imitación puntual del estilo de las épocas primitiva ó arcaica, aunque poniendo en la factura delicadas perfecciones que tan extrañamente contrastan con la falsa y nada candorosa ingenuidad que se procuraba poner en las estatuas de esa escuela. Ella, por lo demás, nos ha conservado por copias los estilos y maneras que de otra manera no podríamos conocer hoy, aunque la copia fiel de originales célebres del arte arcaico no sea exclusivo monopolio de ese siglo II, pues gustó siempre mucho de esas reproducciones el arte greco-romano. De unos ó de otros tiempos (esto es muy difícil de decidir, salvo en las obras desenterradas de las ciudades del Vesubio), pueden citarse entre las obras arcaizantes (aparte las copias de obras ya citadas en su lugar), la cabeza del Júpiter Tallyerand (en el Louvre), el altar de los doce dioses (allí mismo), la Minerva arcaica de Dresde, el relieve de la disputa del trípode (en el Borbónico) y otras muchísimas.

Digitized by Google

Pero lo más notable del arte influído por Adriano no es el arcaísmo propiamente tal, sino la restauración del más puro estilo clásico y aun del muerto espíritu de la creación teogónica, que permitió á los artistas de su tiempo envanecerse con un tipo nuevo que si no puede ciertamente compararse con los que debieron su vida idolátrica á Aclamenes, Scopas ó Praxiteles, al menos es la más notable idealización divina que el arte posterior haya acertado á realizar. Amaba furiosamente el Emperador al bitinio Antinoo, joven de singular belleza; fuera, como unos dicen, que Adriano le diera la muerte por accidente en los juegos del disco (ocurrió el fallecimiento el año 136), ó fuera, como cuentan otros, que aquel mozo se prestara voluntariamente al cruento sacrificio de su vida al saber que sólo se prolongaría la del soberano con el ofrecimiento sincero y voluntario de su sangre que otro por él hiciera (según palabras de un oráculo), es lo cierto que el príncipe lloró muy amargamente su muerte y que no cejó un punto hasta conseguir la universal aceptación de la nueva divinidad y el nuevo culto.

Muchas estatuas antes tenidas por Antinoos han sido devueltas hoy á la gloria del arte griego de la mejor época, y en algunas de las atribuciones conservadas sólo la de la cabeza es exacta; pero restan otras (la del Capitolio, la del Vaticano con los atributos de Baco), en las que aparece victoriosa la creación artística del mancebo imperial, con sus formas fuertes y amplias, sus cabellos largos y abundantes y sus voluptuosos labios y cuello, espiritulizadas por una tristeza juvenil no exenta de altivez terca y aun de cierta crueldad recóndita.

Al siglo II corresponde una obra excelente de *Aristeas* y *Papias*, dos escultores de Afrodisia: el tipo (probablemente copiado de otros antiguos) del centauro con el niño montado: conservamos en el Louvre y en el Capitolio los tres ejemplares más bellos.

Digitized by Google

El arte de los tiempos subsiguientes es cada vez más pobre y cada vez más inertes sus creaciones, sin excluir á los mismos retratos: de los sucesores de los Antoninos (siglo III después de Cristo) apenas si la crueldad y aire repugnante (casi demoniaco) de la fisonomía de Caracalla ha hallado un escultor que ha sabido trasladarlos al busto-retrato del emperador. Al mismo período de la decrepitud precipitada del arte clásico corresponden las estatuas pseudo-egipcias y los Mitras y otras divinidades orientales cuyos sacerdotes y cuyas supercherías se fueron entonces generalizando por el mundo romano. El uso de varios mármoles de distintos colores, el del pórfido y otras muchas piedras duras, la aplicación á ellos de fragmentos de bronce y la consiguiente policromía, y el tamaño más frecuentemente colosal de las estatuas parecen aproximar al arte antiguo de la decadencia con el oriental más primitivo; en esto como en las formas políticas del despotismo desenfrenado y divinizado de los Césares se comprueba el adagio de que los extremos se tocan.

Digitized by Google

Digitized by Google

PARTE SEGUNDA

LA ESCULTURA MODERNA

Digitized by Google

Digitized by Google

CAPÍTULO I

Tracto: del siglo II al siglo XII

Entre el reinado de los emperadores Antoninos y el del rey de Francia Felipe Augusto son casi mil los años que trascurren en los que puede decirse que está muerto el espíritu estético de la escultura: por lo menos no dió nunca muestra de originalidad en ese milenario; durante él hizo la Arquitectura graves y trascendentales progresos en la Persia sasánida, en el Oriente bizantino y en todo el mundo mahometano. Entre la época arcaizante de la escultura bajo los Flavios y Antoninos (último movimiento vital de la escultura clásica) y la del renacimiento románico y gótico que por primera vez alcanza originalidad y sentido artístico propio en los pórticos de Chartres y Compostela (2.ª mitad del siglo XII) corren muchos siglos de imitaciones, de recuerdos, de remedos, de técnica pobre, de espíritu de la forma completamente amortiguado. El estudio de esa larga serie de períodos artísticos, que es difícil, corresponde de lleno al anticuario, y no al artista.

Causas de esta pobreza: 1.º en cuanto á las formas, el espíritu ascético del cristianismo que en oposición al extremado sensualismo del paganismo decrépito predica el desprecio y la mortificación de la carne; 2.º en cuanto al culto, el espiritualismo religioso del cristianismo oriental que por lo general rechaza la represen-

Digitized by Google

tación estatuaria de los personajes sagrados por natural temor al espíritu idolátrico de las multitudes recién bautizadas; el más exagerado de los herejes monofisitas (que no aceptaban en Jesús más naturaleza que la divina) predominantes en el Egipto (coptos), de los iconoclastas que á veces triunfaron en Constantinopla, y el de los persas sasánidas restauradores del culto del fuego y de los mahometanos de todas las sectas que, si no rechazan en absoluto toda representación de seres vivos como pecado, la repugnan siempre y no la suelen consentir en los monumentos religiosos; 3.º y por último, la suma decadencia en general de las artes y de la técnica que sobrevino con las invasiones y destrucción del mundo romano y cuyo renacimiento había de ser más tardío que el de las ciencias matemáticas y artes constructivas que más adecuadamente pudieron ser cultivadas en el Oriente semítico.

Además, los nuevos métodos constructivos (que ya aceptaron los romanos) llevan á abandonar el uso de la piedra tallada (mazonería), sustituyéndola con macizos de ladrillos, conglomerados ó á lo más piedra colocada (mampostería) con decoración postiza sobrepuesta; con esto se fué olvidando el arte de esculpir y se dió la preferencia á la ornamentación por mosaico ó con pinturas. Aun los mismos adornos esculpidos lo son sin modelado: una superficie plana con las figuras recortadas sobre otra de fondo trabajada al trépano (Bizancio), ó la superficie de un metal sólo rayada con incisiones, después rellenados con otro metal (así las puertas bizantinas de Amalfi, Salerno, Monte Cassino, Roma y Venecia y las ya trabajadas en Italia misma, pero de imitación bizantina): á lo más el trabajo del dibujo ornamental está hecho al biselado sobre piedra (algunos capiteles de nuestro arte visigótico). En los tiempos del Bajo Imperio, así en el Oriente civilizado como en el Occidente medio bárbaro, se ignora

Digitized by Google

la técnica del modelado y se desconoce naturalmente su espíritu. El mosaico, el esmalte, la miniatura y la pintura mural que, como artes propias para desarrollar sacras historias, son las aceptadas entonces, diseñan bien al trazo (aunque nunca copiando del natural), pero siempre ignoran el modelado y nunca procuran dar simulado bulto ó relieve á las figuras: hechos los trazos de la silueta se llenan los espacios con capas de igual color, sin matizarlo, produciendo un efecto semejante al que producen las vidrieras góticas sólo trabajadas con rasgos negros ó líneas plomizas que van separando los alveolos de uno ú otro de los colores simples.

El estudio de este período de mil años no está ultimado, y anda en plena disputa la antigüedad de algunos de sus monumentos capitales. De las estatuas cristianas antiguas, el San Pedro sedente de bronce (Vaticano), antes atribuído al siglo v, hoy es tenido por obra del siglo XIII, y el San Hipólito del Museo de Letrán se sospecha si no es en realidad obra cristiana, y nuestros Santa Eulalia de Mérida y San Juan de Baños no se tiene hoy ni por probable que correspondan á la época visigótica. De la época paleocristiana, lo auténtico y lo más importante son los sepulcros de asunto cristiano (Museo de Letrán, Criptas vaticanas, Arlés, Gerona, etc.): son, en suma, una traducción literal del relieve sepulcral pagano al que roban sin escrúpulo las formas, y son con todo los últimos monumentos de la escultura antigua. Otro tanto ocurre con las pequeñas estatuas del buen pastor, que son la traducción cristiana del Hermes crióforo.

Aun no se ha dicho la última palabra sobre la estatuaria bizantina, y ni siquiera se ha hecho el recuento de las obras, por lo general objeto de devoción popular arraigada, que acaso correspondan al período que nos ocupa (así Vírgenes *morenas*, como la de Montserrat, Crucifijos atribuídos á Nicodemus, otros cuya indu-

Digitized by Google

mentaria es bizantina como el de Amiens que es obra singular y los llamados «majestades» en Cataluña, etc.). La dominación iconoclasta en Oriente acabó con esas *iconas*, y acaso las de Occidente fueran trabajadas por escultores de allí emigrados, dando á veces margen con la novedad de su estilo á que crecieran aquí y se propalaran las mil piadosas leyendas de milagros que encubren el orígen incierto de tantas imágenes,—esas que la devoción ciega disfraza con joyas y trajes postizos y cela á veces á la investigación de los arqueólogos.

La técnica bizantina del bronce produjo por influencia una escuela alemana que tiene sus orígenes en el bizantinismo germánico de las épocas de Carlomagno y los Otones, aun más visible en los productos del esmalte (Aquisgrán, Verdún). En los ricos altares de orfebrería de aquel tiempo se presenta el hecho curioso de que estén las figuras esmaltadas en plano cuando aparecen sus cabezas con todo el relieve: absurdo estético de una época artística notable que nos viene á comprobar cuán perdido y olvidado no andaba el sentimiento íntimo de la forma escultural.

Por lo demás en la edad media, como en la remota antigüedad, la escultura se reduce á trabajar como orfebrería las materias preciosas como el oro, la plata y el marfil. *La palla d' oro* de Venecia (siglo X) muestra el arte bizantino de los orífices alcanzando especial perfección, como los dípticos religiosos ó consulares de marfil y las tapas de los libros (un especial en el tesoro de Monza) había sido la última manifestación verdaderamente escultórica de las artes industriales antiguas.

El cristianismo en los doce primeros siglos de su existencia no intentó, al menos con cierta constancia, la creación artística de los tipos sagrados: como personajes históricos y seres humanos vivos no debían de prestarse á una cristalización del tipo ideal como por

Digitized by Google

seculares esfuerzos se logró antaño dar forma visible y definitiva á los seres mitológicos de la Grecia, representación viva de ideas naturalistas y abstractas. En cambio aceptó la Iglesia, y aun reglamentó canónicamente, la narración figurada de las divinas historias, principalmente del antiguo y del nuevo testamento parangonados: era como enseñar la Biblia á los iletrados y como medio catequético. Por eso si faltó el espíritu plástico de la forma, no se dejó de aprovechar el arte del dibujo para hacer entrar por los ojos la enseñanza histórica y doctrinal. Á este propósito colaboraron la pintura mural y la de manuscritos, el mosaico, la orfebrería, el esmalte, y á veces también la escultura, pero sólo la de relieves en piedra ó la propiamente industrial. Cuando el propósito del artista es conseguir meramente el recuerdo de las sagradas historias, se desentiende no solamente de la belleza de las formas, sino de las proporciones, del canon, de la semejanza con la realidad y de los detalles de los miembros humanos. El arte figurado bizantino fué en definitiva como un gran *jeroglífico* (una escritura sagrada), y en consecuencia, arte verdaderamente hierático.

Ni aun esto existió en varias sectas cristianas, ni tampoco entre los mahometanos que, por la tradición de aquéllas, formaron un arte arquitectónico-ornamental estrictamente geométrico, aunque rico en combinaciones matemáticas de ritmo caprichoso y á veces de efecto hechicero. La geometría pura del arte árabe-egipcio no se desarrolló sino como simplicación del ornato árabe-persa que reproducía simplicadas en extremo la silueta y los elementos tomados de las formas vegetales; pero aun éstas son tan distintas de la realidad como los leones de la Alhambra y otras esculturas árabes son distintos de los modelos naturales cuyo nombre llevan.

Ese adorno árabe tiene por abolengo al arte persa-

Digitized by Google

sánida, cuya influencia fué en otros elementos verdaderamente universal. Destruído en el siglo III (después de Cristo) el imperio griego-persa (Partos), la nueva dinastía quiso restablecer la religión y las artes del glorioso imperio aqueménide. No en balde habían transcurrido varios siglos y en ellos se había formado un humilde arte nacional distinto del aparatoso importado por los Daríos y los Jerges. La nueva arquitectura de los Cosroes, hoy conservada especialmente en el palacio de Ctesifonte y estudiada muy de reciente, ejerció una influencia preponderante en la de los romanos, bizantinos, mahometanos, armenios é indostaníes. Pero su ornamentación que más fácilmente se propagaba con los productos industriales, aquí y allá traducidos como ornato arquitectónico, aun más extendió su influencia llegando á tierras lejanísimas. Caracterízase el dibujo sasánida de las figuras como desarrollo caprichoso y chocante de aquellas actitudes raras y estrambóticas, rampantes, convulsivas y de movimiento imposible, en definitiva, que daba el arte antiquísimo de los caldeos y de los asirios á los animales y á las figuras demoniacas zoomórficas: más espantables, más horrendos, más llenos de contorsiones caprichosas, son los sasánidas á la vez mezcla y composición de miembros opuestos de las distintas especies zoológicas. Esa fauna legendaria é imposible colocada en actitudes y movimientos inverosímiles se fué extendiendo por las vías comerciales y el camino de los conquistadores por el Oriente y el Occidente. La escultura del Indostán y la Indo-China con motivos repetidísimos á la profusión, pesados, llenos de convulsiones en las actitudes retorcidas, y en parte la de la China y Japón con sus quimeras y dragones de tan extraña silueta no tienen otro abolengo, y las pagodas del renacimiento brahmánico (siglo IV después de Cristo) como las monásticas viviendas *(viharas)* de los budistas, que rechazados de la península gan-

Digitized by Google

gética se extendieron por el extremo oriente, están llenas de esas influencias: por todas partes el relieve lo llena todo como una tapicería de sobrecargadas líneas, de atormentadas actitudes y de monstruosas creaciones de una fantástica fauna oriental.

Hoy está demostrado que la septentrional Escandinavia, centro de las invasiones de los normandos, recibió el mismo influjo de las artes sasánidas que por Armenia llegaron al mar Negro y por las vías fluviales de la Rusia alcanzaron el Báltico. Iglesia escandinava hay (como la misma de Bergen) que parece una pagoda índica, y en las labores de la carpintería escandinava está patente la influencia persa. Los «hombres del Norte» conquistadores de la francesa Normandía, de la Inglaterra y las Sicilias, grandes navegantes que llegaron á la América y bravos cruzados que se establecieron en la Siria, cooperaron á la propagación de los caprichos de la fauna sasánida. Por un lado y de ese modo ó por directo influjo del Asia vino á crearse la escultura arquitectónica de Méjico y el Yucatán, florida multiplicación de relieves no modelados (el hierro era desconocido) en estilo muy semejante al del Indostán y la China; por el otro dió nacimiento á la principal especialidad ornamental y escultórica de la arquitectura románica.

Digitized by Google

CAPÍTULO II

La Escultura románica y gótica de los siglos XII y XIII

En el Sur y Centro de Francia, en España, en Alemania y en general en toda la cristiandad latina, apenas pasado el pavoroso año mil, se sintió en las artes un como espíritu de nueva vida. El contacto con las influencias bizantinas y quizá más aun el que tuvo el Occidente con la Siria y Palestina cuando las últimas peregrinaciones pacíficas y con las primeras cruzadas guerreras, produjo en el Occidente un nuevo arte arquitectónico que en proceso nunca interrumpido de progreso constructivo pasó de los ensayos (románico) á la meta (gótico). Paralelamente, aunque con el consiguiente retraso, se desarrolló la escultura, cooperando á ello, en cuanto á la técnica, el restablecimiento universal de la construcción en piedra labrada, tantos siglos en desuso, y en cuanto al espíritu, la nueva faz del cristianismo accidental libre de todo resabio iconoclasta y devotísimo de la Virgen y de los Santos.

Así como la divisoria de lo románico y gótico no puede marcarse con precisión porque son tres los elementos que fueron apareciendo aisladamente y que sólo al juntarse caracterizan al arte gótico (la bóveda nervada, el arbotante y el arco ojivo), del mismo modo ó con mayor motivo habrá de decirse que no existe

Digitized by Google

una escultura románica y otra gótica, pues de la una caracterizada por la imitación de estilos conocidos, á la otra que lo está por el más vivo sentimiento y estudio del natural, hay una serie no interrumpida de esfuerzos que son la verdadera transición propia del siglo XII.

El artista románico fué un modesto picapedrero; pero la costumbre casi general de acabar el sillar antes de colocarlo, la libertad que el maestro de obras (quizá un fraile) concedía al obrero (otro monje tal vez) para desarrollar los detalles á su capricho dentro del cuadro general de la obra, la emulación y como premio de ella muchas veces la dirección general de esa y otras edificaciones, hicieron que el esfuerzo individual cooperara al progreso de la plástica y que ésta fuera adquiriendo, con la nueva construcción en piedra tallada, toda la importancia que había perdido en los otros sistemas de construcción que más que *buenas* manos exigieran *muchas* manos. La escultura románica se caracteriza, en consecuencia, por ser distinta en una y en otra región, distinta en esta y en la otra orden religiosa, distinta según se empleen estas á las otras canteras, según el grano de la piedra, su posible pulimento, si es ó no quebradiza y si se presta ó no á trabajos de encaje. En un mismo templo y en un mismo claustro se encontrarán capiteles de ornato lineal, otros de hojas, de animales fantásticos, de grutescos y por último capiteles historiados con toda suerte de historias distintas. Aquel humilde picapedrero no era un esclavo, era un hombre libre y libremente concebía y ejecutaba: es notable consecuencia de la dignificación cristiana del trabajo manual. Mientras todo lo bizantino se parece, en lo románico reina la variedad, casi la anarquía: lo peor ejecutado está frecuentemente al lado de los más felices atisbos.

Con todo, las regiones artísticas se caracterizan en cuanto al ornato, casi con la misma facilidad que por

Digitized by Google

la estructura constructiva. Pobre aquél en la Normandía y en Inglaterra y en el Rhin, aun lo es más en la Auvernia; en Provenza imita los modelos clásicos allí conservados; el Mediodía de Francia y la España serían los países privilegiados en el desarrollo de la escultura románica si no hubiera motivos para sospechar que sus monumentos, en gran número al menos, son, aunque románicos, posteriores á los góticos del Norte de Francia; más aun suponiendo que Moissac, Saint Gilles, S. Trofimo de Arles, Ripoll, Silos, S. Isidoro de León, ó la cámara santa de Oviedo pudieran alegar la primacía cronológica, la de mérito corresponde en justicia á las escuelas de la Borgoña en donde tuvo principal asiento la orden cluniacense de influencia general en Occidente. La escuela cluniacense, la de Chartres y la de Compostela caracterizan los tres avances del progreso de la escultura en el siglo XII,—en el XI no ha podido verse aún esa corriente progresiva: sus únicas obras notables son los relieves alemanes en bronce de tradición bizantina, como las puertas de Hildesheim, cuya influencia se ve en Italia, en el siglo XII, en las puertas de San Zeno en Verona y en las fachadas de la misma Iglesia y de las catedrales de Módena y Ferrara.

Los escultores cluniacenses, borgoñones en su origen, aun no copian del natural: faltos de ese espíritu realista y también de buenos modelos plásticos, adoptaron el camino de reproducir en relieve las miniaturas de los libros bizantinos, con sus figuras alargadísimas (canon de 15 y 20 cabezas) y su dibujo en espirales repetidas para el plegado de los paños; pero eso lo hicieron con cierta libertad de factura y elegancias que son características: modelo capital la portada del narthex de Vezelay; otros monumentos en Charlieu, Autun, los citados Arles, Moissac etc., pues el inmenso poder de Cluny hizo que se extendiera por todo occidente su riquísimo estilo de ornato, que es á veces tan

Digitized by Google

fino (en ropajes) que el efecto general que producen sus obras es muy singular. Cluny abusó tanto de la riqueza ornamental (á veces fantástica y aun indecorosa) que S. Bernardo, al producir el cisma benedictino y en oposición á las artes de los monjes negros, quiso que los blancos proscribieran á la escultura de sus por otra parte grandiosas y atrevidas construcciones. Esta reacción fué saludable en definitiva no sólo para el efecto arquitectónico (los cirterciences fueron los propagadores del estilo de transición, nervaduras sin arbotantes) sino para hacer recobrar al ornato el aire de sencillez que es condición de la belleza. En efecto, la arquitectura gótica buscó para sus capiteles un ornato de hojas y flores tomadas del natural, sabiamente estilizadas, elegantísimamente reproducidas y adaptadas con toda perfección al destino del miembro arquitectónico que adornan.

Á semejanza del ornamentista, el escultor de figuras, el imaginero, en los años alrededor del de 1150 en que la arquitectura gótica, dueña de todos los recursos, se constituye en los dominios realengos del Norte de Francia, mira á su alrededor y toma del natural, aunque con idéntico espíritu de independencia (abreviador y adaptador), los caracteres y las figuras que después traslada á las únicas partes del templo gótico, las portadas, que las nuevas tendencias estéticas le dejan libre. Estatuas de regular tamaño debajo de las impostas, otras pequeñas en los arcos abocinados, zócalos con representaciones alegóricas (los meses ó estaciones del año, por ejemplo), el tímpano entero que se suele llenar (en los siglos XII y XIII) con varias tandas de bienaventurados, el Salvador ó la Virgen en el centro ó más abajo en el parteluz de la puerta, y en las Iglesias marianas y muy en lo alto, estatuas colosales de «los Reyes» ó Patriarcas antepasados de María: eso fué lo que los picapedreros del gótico primitivo llenaron con obras verdaderamente sencillas, graves, majestuo-

Digitized by Google

sas, de ornamental plegado de paños y vivas y llenas de una serenidad que nos recuerda á las obras helénicas, áticas, arcaicas (como las del mismo Kálamis); á veces y por inexplicada coincidencia, hasta vuelve á aparecer la sonrisa llamada «eginética». Pero son seres del septentrión, galos ó germanos, los que rápidamente sirvieron de modelos al modesto escultor, y así no son las bellezas puramente corporales las que nos atraen en sus creaciones, sino el candor comunicativo del alma cristiana y caballeresca. Tan sólo al fin del gran siglo (1150-1250) de esta escultura gentilísima, es cuando renace algo del capricho y lo quimérico de los románicos que se hace patente en las gárgolas endiabladas, que llevan al exterior las ya canalizadas aguas llovedizas, y en las representaciones del infierno ó del Juicio, que nunca cesaron, pero que sólo en ese tiempo adquirieron verdadera y especial belleza (dinteles de Bourges y de nuestra León).

La escultura gótica primaria es polícroma, como lo fué la helénica de los metopas y los frontones de la mejor época; pero, como aquélla, no busca el realismo en el color, contentándose con algunos de los elementales que sin matizarlos reparte por grandes masas de efecto seguro á la distancia conveniente. Con esto y con llegar poco á poco á invadir el interior de los templos en las partes escasísimas que la gran vidriería ó pintura traslucida deja libre (la construcción nervada es la que permite tal exceso de vanos), podemos decir que se refundieron los elementos estéticos del bulto y el color que por lo general separaba el arte románico —que dejaba el relieve de la piedra común al exterior y llenaba ó pensaba llenar los amplios paramentos de sus paredes con pinturas murales, hoy casi en absoluto perdidas.

El camino del progreso escultórico de los artistas góticos parece como repetición del que siguieron antaño los precursores de Fidias: faltaron ahora dos

Digitized by Google

encargos capitales á los que, en parte, debió Grecia la perfección que al fin no llegaron á alcanzar los modernos: faltaron los encargos de ídolos y de estatuas epinicias. Ni gimnasia, ni juegos de la destreza desnuda: los caballeros vestían armas en sus torneos: celaban hasta sus ojos. Por otra parte en el fondo del santuario único, ó en el de cada capilla, cuando éstas se generalizaron, no se colocaba una imagen sagrada de tamaño proporcionado al del templo: arquitectónico era el pequeño retablo, ó á lo más lleno de sacras historias en escala reducidísimas. Sólo después, en el siglo XIV, se va formando un tipo sagrado, el de Santa María, aunque por lo general adosado á un pilar ó colocado en el parteluz de una puerta (las más bellas la «dorada» de Amiens y la «blanca» de León);—es tipo que reproducirá en especial el arte del marfil que alcanza perfección suma en el siglo XIV. En ese mismo período, y en pobre compensación de la estatua atlética de los antiguos, se irá creando la escultura sepulcral con el suceso de generalizarse las estatuas yacentes.

Otra inferioridad de los escultores medievales proviene de la materia empleada: ni mármoles, ni bronces por lo general (de bronce por excepción dos sepulcros episcopales de Amiens, de cobre y esmalte el de D. Mauricio en Burgos), la piedra común es la empleada en la gran escultura monumental, el marfil en la industrial y manual: por influencia de esas dos materias la factura fué defectuosa en un caso ó excesivamente cuidada en el otro.

***

El nombre de los grandes escultores de los siglos XII y XIII (con la sola excepción del *Maestro Mateo)* anda perdido, y ni siquiera se conoce su nacionalidad, al menos documentalmente. Es hecho ya universalmente aceptado por los doctos que así como las artes

Digitized by Google

románicas las trabajaron gentes apegadas á las órdenes monásticas (fueran ó no monjes profesos), las góticas se deben al trabajo de notables cofradías laicas, ghildas ó asociaciones masónicas cuya labor había de ser cuidadísima y notable la pericia de todos sus miembros si la catedral gótica había de tener solidez, pues es de construcción muy delicada. El estilo y la cronología de los grandes monumentos han venido á demostrar que del Norte de Francia, y probablemente por cofradías emigrantes de obreros de ese país, se fué extendiendo la nueva construcción y la nueva talla escultórica por Inglaterra, por Alemania, por Hungría, por España, por todo el Occidente en suma, pues apenas si Italia por excepción demuestra verdadera originalidad en la adaptación de las artes góticas. Probablemente serían ya nacionales los discípulos de los franceses que quedaron establecidos por doquiera, y no es infrecuente el caso de que se note ese cambio por ser las esculturas mucho más toscas y de estilo nada sincero—así las de Toledo, que son del siglo XIV, son muy inferiores en mérito á las que en el siglo XIII trabajaron probablemente manos francesas para las de Burgos y León.—Á veces, sin embargo, por tradiciones de arte local que reverdecían al contacto con el estilo francés más sabio, se pudieron formar escuelas en las que se aprecia una desviación particular del estilo, que por lo demás es tan homogéneo y repetido que las obras de la cristiandad occidental correspondientes al siglo XIII todas parecen iguales. Ejemplos de esas desviaciones del arte nacional son la escuela románico-gótica de Sajonia, enérgica y dura (Freiberg), en la parte opuesta de la Alemania las finísimas estatuas de Strasburgo de un plegado de paños elegantísimo, y bastante anterior á esas obras y más característico el estilo del célebre Portal de la Gloria de Compostela, que ni por su fecha (1168-1188), ni por su extraordinario mérito puede considerarse como salido del estilo

Digitized by Google

á la sazón corriente en el Norte de Francia. Sin duda nos encontramos aquí en presencia de un esfuerzo individual que se adelanta al colectivo de sus contemporáneos, fuera español ó fuera francés el *Maestro Mateo*, autor de esa obra: el hecho de conocer su nombre y su auto retrato aún, según dicen, demuestra cuán extraordinaria no debió parecer á sus contemporáneos que vieran sin disgusto que pusiera en ella su firma, novedad entonces inaudita.

Cuando en Compostela trabajaba el Maestro Mateo coronando el ciclo de progresos que están patentes en el románico de la Francia y la España pirenaicas y cantábrica, la última palabra del progreso escultórico francés del Norte había cristalizado muy pocos años antes en los pórticos de los pies de la Catedral de Chartres en que aparece el estilo de transición extremadamente característico,—difícil con todo de caracterizar con palabras (otras obras capitales en Mans, Corbeil y la Puerta de Santa Ana en N. D. de París).

Con todo, cuando se alcanza la plenitud de ese arte gótico-primario que hemos estudiado, es ya en el siglo XIII, en León, París, Reims, Amiens, portadas laterales de Chartres (que ya no son del estilo chartreyano), Bourges y las demás grandes catedrales del Norte de Francia y sus ahijadas del Sur y del extranjero (especialmente la portada de León y las laterales de Burgos). La escuela de Champaña (Reims) se distingue por la fuerza de la expresión y la riqueza de las ideas; la de Picardía (Amiens), menos hábil, por ser más arquitectónica; la de Borgoña por un generoso entusiasmo por la verdad, y la de la Isla de Francia por la pureza, la elegancia y la delicadeza, dotes que nunca han perdido (á través de los siglos) las artes parisienses. En ese estilo, que siempre en la Historia aparece zaguero del otro más varonil y duro, nada como las estatuas de los pilares de la «Santa Capilla» de San Luis (1248), y los relieves de la Puerta de San Esteban en Notre

Digitized by Google

Dame. De él proceden por natural desarrollo las obras maestras de la escultura monumental y las de la orfebrería y la eboraria del siglo XIV (en especial las Vírgenes y los relieves que representan la Coronación de María), período de apogeo insuperado de la talla en marfil.

CAPÍTULO III

Desarrollo sucesivo de la Escultura gótica en los siglos XIV y XV

El arte románico no conoció más que tipos convencionales tomados, á veces, de la antigüedad, del arte bizantino con frecuencia, del ornato industrial de remoto origen sasánida en muchos detalles: nunca vió la naturaleza más que á través de las copias. Por el contrario el arte gótico buscó en la realidad sus únicos modelos, que interpretó al principio con cierta desembarazada libertad é idealismo: en esta escuela no se conoce el retrato, se rechaza la particularidad individual y se busca el continente casto, la belleza expresiva y la general ordenación de las líneas arquitectónicas. Ese idealismo pronto se pudo convertir en nuevo convencionalismo, quedando vacío de sentido personal, repitiéndose cada vez más adocenada la forma exhausta. La consiguiente decadencia fué inmediata; y fué entonces cuando, en evolución natural, comenzó la escultura á buscar la realidad para copiarla al pie

Digitized by Google

de la letra, como lo iban exigiendo los que encargaban verdaderos retratos para las estatuas yacentes. Las del XIII y anteriores (si hay alguna) son monumentos en que sólo se conoce al personaje por la inscripción; en las del siglo XIV pueden ser reconocidos por el parecido, por la fisonomía. Así se renovó el ideal escultórico, si no en los grandes empeños (en los que hay ó decadencia ó estancamiento), al menos en la escultura sepulcral, por cuya influencia vendrá á prepararse el camino del llamado renacimiento.

El período del gótico-realista ha sido estudiado tan sólo desde muy reciente, dando toda la importancia que merecen á los escultores de París, centro de labra de las bellas obras del panteón real de Saint-Denis y de aquellos otros que en distintos lugares de Francia fundaron las varias dinastías feudales nacidas del tronco real de los Capetos-Valois. Siguió siendo el Norte de Francia el centro de las artes hasta muy adelantado el siglo XIV, y en París se constituyó por primera vez aparte como asociación distinta la de los *maîtres tombiers*, artistas de sepulcros; sin embargo, las noticias documentales (más bien que el análisis de las obras) nos permiten sostener que esta desviación realista de la plástica medieval tuvo en los Países Bajos su centro de origen, así como tuvo en Inglaterra un importante centro de resonancia. En el Temple de Londres y en las Catedrales de Worcester, Salisbury, Winchester y otras se ven estatuas más bien recostadas que yacentes, vivas, y animadas de una energía y tendencia al movimiento muy características. Los escultores neerlandeses maestros de la toréutica degenerada (Dinant) ó en la talla de la piedra (Tournay y Courtray) debieron crear el nuevo arte de las estatuas sepulcrales: con la posterior ocurrencia de la unión de Borgoña y Flandes en las manos de una gloriosa dinastía de lujosísimos Mecenas, vino á ser Dijon el centro del arte escultórico, acaso el más importante

Digitized by Google

de Europa á fines del siglo XIV, con los mismos elementos y artístico fermento que dieron de sí, 20 ó 30 años después, el desarrollo de la maravillosa pintura de los Van Eyek—que tiene á aquella escuela escultórica por precursora y aun por maestra del dibujo.—La decadencia política de la metrópoli francesa (guerra de cien años) hizo que fuera á su alrededor y en los países de sus enemigos, donde se desarrollaran el arte gótico flamígero y la riqueza de talla escultórica que caracterizan precisamente á la notable edificación civil y religiosa de los países aludidos (Flandes, Brabante, Borgoña, Anjou, Orleans, Normandía é Inglaterra: las tierras de los grandes feudos de *los hijos de Francia)*. Jamás se ha conocido arquitectura más rica en labor de encaje, en festones, en ornato caprichoso, ni otra más necesitada de la talla escultórica. Se abusó de la destreza del cincel; la riqueza destruyó el efecto de la unidad que tan sobria y prudentemente preocupaba á los artistas del primer florecimiento del gótico. Aquí y allá, no obstante, se da con algunas obras bellísimas, y lo sensible es que haya que buscarlas pacientemente entre centenares de relieves y millares de estatuitas, que todas, sin embargo, cooperan al efecto.

Así fué resaltando cada vez más y cobrando más importancia la estatua sepulcral que más directamente solicitaba la atención del espectador, y más propiamente respondía al espíritu realista de la nueva estatuaria que era visible hasta en el menor detalle del ornato vegetal:—cardinas, coles y pámpanos.

Bellos los sepulcros de fines del siglo XIII, aun dentro del arte idealista (los 16 de sus antepasados encargados por S. Luis; los nuestros de Villalcázar de Sirga y Nájera), comienza el arte realista del retrato á crear obras maestras al comenzar el siglo XIV. De 1299 á 1307 es una de las más bellas, que hace época: el Felipe III (en Saint-Denis), obra de *Pedro de Chelles* y *Juan de Arras* (un flamenco);—aquí como en el más

Digitized by Google

antiguo imperio egipcio la perfección se alcanzó inmediatamente luego por la virtud del realismo sinceramente profesado;—de 1230 es la de Roberto D' Artois trabajada por un gran artista, *Jean Pepin de Huy;* de 1364, el bellísimo Carlos V de *André Beauneveu;* de 1389 á 1397 el característico Duguesclin de *Tomás Privé* y *Roberto Loisel*,... sin contar con otras varias obras anónimas de belleza sencilla y acabada.

De esa talla sepulcral salió al fin un gran estilo de la estatua viva: el arte que en Dijon llevó á la cúspide de la perfección *Claus* ó *Nicolás Sluter*, acaso el artista de más personalísimo genio que hubiera florecido hasta entonces desde los tiempos gloriosos de la Grecia antigua. Autor del sepulcro de Felipe el Atrevido, trabajado para la Cartuja de Champmol, demostró la grandeza de sus composiciones en las estatuas orantes de los duques y sus patronos en el portal de la Cartuja y especialmente en las estatuas colosales que habían de adornar el pozo de uno de los patios y que representan á varios Profetas: tres, de seis, pudo labrar Sluter; bellas son todas, y sublime acaso el Moisés sólo superado por el maravilloso de Miguel Ángel. No queda en esas obras ni rastro de arcaismo, y en eso andan delanteras aun comparadas con las italianas del siglo XV.

Sluter no estuvo solo, figurando con él en lugar verdaderamente preeminente en la Historia de las Artes su maestro *Jean de Marville* y su sobrino *Claus de Werwe*, *Jacques de Baerze*, el español *Juan de la Huerta*—de Daroca: los encapuchados frailes del sepulcro de Juan sin Miedo son tan bellos como los de Sluter que le sirvieron de modelo—y *Antoine Le Moiturier;* todos colaboraron en las grandes obras orgullo de la Borgoña y honra sin rival del arte escultórico dijonés alrededor del año 1400.

El gran espíritu verdaderamente acabado de la escuela borgoñona no fué un hecho aislado en aquel arte

Digitized by Google

gótico-realista: en Francia mismo y en el siglo XV, subsiste en las bellísimas obras de dos singulares artistas, el Duque de Berry (en Bourges) de *Jean de Cambrai*, por 1405, y los Duques de Borbón (en Souvigny) ejecutados en 1453 por *Jacques Morel*. Fuera de Francia es de notar una grandiosidad de estilo muy semejante, aun en los fines del siglo XIV, en varias obras trabajadas en Mallorca (portal del Mirador de la Catedral).

He citado en estos tres párrafos varios gloriosos nombres que aun no tienen en la charla y aficiones de las gentes cultas toda la sonoridad y resonancia que muy justamente merecen: se podría decir que son los grandes artistas de un arte gótico sin *goticismos*, con sencillez grandiosa y reposada: síntesis felicísima del realismo algo detallista y cominero de los flamencos y el espíritu de claridad y sencillez de la Francia del Norte. Hasta por el canon de proporciones y por la plenitud de las formas parecen las suyas obras de pleno renacimiento.

***

Alemania que de rechazo había ido aceptando las artes del gótico francés con cierto retraso (especialmente en las regiones en donde había, como en el Rhin, un arte románico especial y arraigadísimo) de tal modo se adhirió al estilo que puede decirse que lo hizo suyo. Sólo que es en sus provincias, y cuanto más adelantaban los siglos XIV y XV, en donde tomó la escultura gótica ese aire retorcido, esa línea angulosa, ese canon alargado, esa complicación de actitudes atormentadas, ese excesivo plegado de paños, que son tratados como papel en dobleces, ese aspecto ingrato en suma que no está desprovisto de cierta extraña poesía. El sentido íntimo de la forma bella no brilla entre los tudescos: no sólo en ello les aventaja el *esprit*

Digitized by Google

francés, característica parisién, sino también el de aquellos provincianos á quienes se debe la rica decoración gótico-flamígera. Los alemanes, con todo, fueron muy maestros en la técnica escultórica: de antiguo trabajaban bien el bronce y de ellos y de los Países Bajos proceden las laudas (tablas) sepulcrales esculpidas, frecuentes sobre todo desde principios del siglo XV (algunas de ellas conservamos en España de una ú otra procedencia); pero fué además por ese mismo tiempo cuando adquirieron superioridad tal en el trabajo de la madera con la gubia que no ha sido igualada ni aun por los imagineros españoles de los siglos posteriores. El trabajo de la carpintería escultórica por la docilidad del material y la facilidad de la talla fué, en gran parte, la causa de aquellas angulosidades y rugosidades del estilo alemán del último arte gótico: el exceso del ornato, la *virtuositá* del trabajo de trepados y encaje, y la acumulación de las figuras y de las escenas, son otras tantas causas de que los retablos y sillerías de ese arte produzcan un efecto de gran riqueza vistos de lejos, y de extremada pobreza cuando más atentamente se examinan las figuras humanas, cuya belleza, ni aun la individual, fisonómica y relativa, no saben ciertamente devolver las escuelas de entalladores cuatrocentistas; en cambio, suelen poner en los personajes profundidad é intensidad de sentimiento, expresión del alma misma del Norte intensamente apasionada. Varias son estas escuelas, pues desde la Franconia (Nuremberg) á Flandes por el camino de la Suabia y el Rhin (Colonia) son muchísimos los centros de producción que trabajaron obras que á veces, sin previo encargo, el gran comercio de las ferias medievales se encargaba de colocar en países lejanos,—como se encargaba de colocar en venta los tapices historiados de Arras, las tablas flamencas y otras grandiosas manifestaciones de las suntuosas artes religiosas y profanas del siglo XV.—En esa zona de producción que acabo

Digitized by Google

de señalar puede decirse que se marca de Oriente á Occidente una trasformación en el estilo: lo más anguloso y extremado en la especialidad de ese estilo escultural procede de Franconia, lo más bellamente plástico suele proceder del Brabante, la transición está bien marcada en la Suabia, en que algo nos recuerda la mayor proximidad á Italia, á la razón en el arte del primer renacimiento, y en Colonia que pone en las obras de sus entalladores algo de la casta serenidad de su escuela de pintura. Además de la exportación de obras labradas hubo verdadera emigración de entalladores:—fué Toledo en el siglo XV una colonia perpetuamente renovada de artistas flamencos, y en Burgos arraigó, y al fin obtuvo un desarrollo peculiar y brillantísimo, el arte alemán que allí trasladaron varios artistas de Colonia.

Son muchas las obras anónimas, varias, y no siempre las más importantes, aquellas otras cuyo autor nos es conocido. Con eso, con la pluralidad de las escuelas, con la dispersión de sus obras por todo Europa y con el universal afán de los eruditos de haber y tener por obras de arte local las que casi siempre fueron de arte extraño, puede decirse que este es aun el momento en que está por hacer la Historia de los escultores tallistas del siglo XV y primeros años del XVI. Las obras de ellos, que no son estatuas aisladas—como serán en los siglos siguientes las de los imagineros españoles—se reducen á complicados retablos y lujosísimas sillerías: á veces conservan el natural color de la madera, pero otras veces están cubiertos con pinturas, estucos y dorados que naturalmente desfiguran la factura del tallista empeorando casi siempre el efecto, aunque á veces, por el contrario, lo mejoren extraordinariamente; obras hay, por último, que el escultor dejó preparadas para ese postizo de la policromía, y cuyas angulosidades y la mella de la gubia no habían de ser sino prudente recurso para la mayor solidez del

Digitized by Google

encarnado y estofado. Se ve, pues, que es arte cuya crítica ajustada siempre habrá de ser difícil. Con iguales condiciones de policromía sobrepuesta trabajaron también los escultores de estas escuelas el mármol y la piedra, pero sus procedimientos, técnica, estilo y formas se resienten de la mayor importancia que tenía la talla en madera.—Con todo, influye de tal modo el material empleado que por él se distinguen algún estilo y escuelas regionales: el uso de la piedra litográfica originó un estilo especial en Ingolstadt, Eichstadt y Anspach, ciudades vecinas.—Las escuelas de la talla ó influyen en las contemporáneas y conterráneas de la pintura al óleo (Franconia y Suabia), ó son por el contrario influídas por ellas (Colonia y Flandes): esto ocurre en el siglo XV; apenas en los primeros años del siglo XVI se forma la escuela de Holbein Viejo en Suabia y la de Durero en Franconia, es también la pintura en esas regiones la que impone sus formas á la talla escultural. No es infrecuente por último que una y otra arte concurran en una sola obra, y aun que una misma mano trabaje las tablas y los relieves (ejemplo, el altar de *Micael Pacher* en el Museo de Munich).

Los artistas más notables y las obras más conocidas son las siguientes: *Hans Multscher* († 1467), *Anton Pilgram* (mediados del siglo XV), *Pacher* († 1498), los dos *Jorges Syrlin*, *Tilman Riemenschneider* (1460? † 1531: retablo de Santiago en Rothemburgo), *Hans Brüggemann* (1470? † 1528: retablo de la Catedral de Schlesvig), *Veit Stoss* (1440? † 1533: grandes retablos en Cracovia) y *Adam Krafft* († 1507) que, más conocido que los otros, trabajó varias bellas obras en piedra en Nuremberg. Menos conocidos nos son los entalladores flamencos: se cita á *Jean Borremans* (obras en Lovaina), *Herman Glosencamp* (de quien son las estatuas de la célebre chimenea del Palacio de Justicia de Brujas, ya en el siglo XVI), *Guyot de Beaugrant* y otros varios. En España, el alemán *Rodrigo* (sillerías

Digitized by Google

de Plasencia, Ciudad Rodrigo y baja de Toledo), *Dancart* (retablo y sillería de Sevilla), *los Colonias* (en Burgos) y los *Guas*, los *Egas* y *Diego Copin de Holanda*, todos al parecer flamencos, en Toledo, y con otros varios, influyeron extraordinariamente en el desarrollo del arte local que dentro del último estilo gótico llegó, en esa dirección propia del arte septentrional, á singular perfección en las obras de *Gil de Siloée*, de *Nufro Sánchez* y de *Pedro Millan* y de otros artistas que no es seguro que fueran, como parecen, españoles de nacimiento. En las regiones aragonesas y con anterioridad á esa influencia septentrional hay obras de mayor grandiosidad de concepción aunque de factura menos acabada, como las de *Vallfogona* en Tarragona y Zaragoza, las de *Clapós* en Barcelona y las de *Sagrera* en la Lonja de Palma. En Francia la sillería de la Catedral de Amiens, las puertas de la de Aix y muchos monumentos aislados testimonían del especial carácter que ese arte había de tomar en el suelo francés. El notable púlpito de Coimbra (de *Juan de Ruan)* y otras obras portuguesas parece que deben de haber sido trabajadas por entalladores franceses y flamencos *(Nicolás ó Francez, Chatranez, Olivel de Gand).*

En todas esas escuelas se llegan á aceptar, más ó menos pronto y ya en el siglo XVI, las formas del renacimiento italiano tratadas casi siempre con cierta mezquindad goticista: así en el estilo «plateresco» castellano, en el «manuelino» portugués, en el estilo alemán del castillo de Heidelberg y el flamenco que pintaban en sus cuadros Met de Bles, Bellegambe ó Gossaert. Pero antes de estudiar el arte del renacimiento habrá que señalar la singularidad de la escultura italiana medieval.

Digitized by Google

CAPÍTULO IV

La Escultura italiana antes del Renacimiento

Mientras el movimiento general del arte (hasta 1400) obedecía en toda la cristiandad occidental á las ideas, los procedimientos, las formas y el gusto francés (de Cluny, del Cister, sucesivamente de París, Reims y de Dijon, Orleans, ó á lo más de los países afrancesados de Flandes), en Italia, y por excepción, el progreso marcó muy otros caminos, que obedecieron generalmente á las tradiciones del antiguo nunca allí desarraigadas.

Mientras toda la Arquitectura románica y gótica va acentuando cada vez más el abandono de la columna clásica, en Pisa, á la sazón la más floreciente y culta de las ciudades toscanas, se creó todo un sistema arquitectónico en que la columna se usa y se multiplica en los varios pisos de las fachadas y de las torres, así como en el interior de sus templos y de todos los italianos, fieles, por lo general, al plan sencillo de la basílica paleo-cristiana. Aquí, como en los orígenes del arte francés del siglo XI y XII, no brilla tampoco la originalidad, sino tan sólo en la factura de las imitaciones. Pero así como el capitel corintio pudo ser reproducido con gran perfección donde se conservaban tan buenos modelos, del mismo modo y en la misma Pisa pudo nacer en plena Edad Media una escuela de escultura absolutamente clásica. Fué eso en el siglo

Digitized by Google

XIII, y con esos cien y tantos años que suele llevar siempre de retraso el arte estatuario á la zaga de los progresos arquitectónicos que siempre suelen ir delanteros. Se debió el suceso, por la virtud de las obras antiguas allí conservadas, á la genialidad verdaderamente asombrosa de un solo hombre, que formó una escuela de escultura menos basta que la del tiempo de Constantino, y no menos romana, aunque en el estilo de la decadencia, que la cristiana primitiva. Ese hombre extraordinario que vino á soldar su estilo con el romano decadente propio del siglo III se llamó de nombre *Nicolás* y «*Pisano*» de su patria de adopción, pues se duda si nació en la Pulla ó en cierto pueblecito así llamado en los Apeninos. Si aceptáramos por una parte que era de la Apulia, que el San Pedro sedente del Vaticano es bronce del siglo XIII, y recordáramos por otra la estatua y los bustos del Museo de Capua que representan al Emperador semi-pagano, semi-moderno Federico II y á algunos de los amigos de aquel soberano de las Sicilias—en las que se formó, al calor de su protección ilustrada, la primera escuela de la poesía italiana y la primera de la política moderna (maquiavélica y de la religión despreocupada)—habría que reconocer con sobrados motivos que un foco de humanismo precoz se había ido formando al Sur de Italia con cierta independencia de las ideas y las artes cristianas y caballerescas que alcanzaban en París en los días de San Luis la plenitud suya característica. Esos avances del humanismo italiano (visible más tarde en el Dante y Petrarca, sus poetas medievales) habrán de tenerse muy presentes para explicar las singularidades del arte italiano desde el mismo siglo XIII.

Es de maravillar la fidelidad con que reprodujo Nicolás los caracteres de los relieves romanos: su originalidad singularísima consiste en carecer casi en absoluto de ella: salvo en el esfuerzo de narrar sucesos de

Digitized by Google

la historia evangélica con las formas y los elementos del arte pagano, en nada se le puede llamar artista original. Pero la dificultad y el consiguiente mérito en la reproducción fiel de un arte antepasado que hemos de reconocer en Canova, en Overbech ó en los arcaizantes escultores del tiempo de Trajano, han de reconocerse muchísimo mayores cuando, al contrario de lo que ocurre con todos esos, el renovador de un estilo muerto es menos apto y dueño de la técnica que los artistas del modelo que trata de renovar. Tomó Nicolás de un Baco de los llamados índicos los rasgos para su San Zacarías; María y Ana son reproducción de las figuras de Fedra y su nodriza en el sarcófago aun conservado hoy en el camposanto de Pisa, y los caballos de los Reyes magos son traídos de alguno de los vasos báquicos allí conservados también.

Tuvo Nicolás colaboradores discípulos: *Fra Guglielmo*, *Arnolfo di Lapo* (notable arquitecto) y *Giovanni Pisano* fueron los principales. Pero así como en Francia del aprendizaje cluniacense sobre modelos bizantinos miniados se formó, al revolver la vista por los modelos de la naturaleza, otro arte escultural,—el gótico,—ya libre de imitaciones, así Juan Pisano y por un proceso semejante cambió el estilo de su padre creando uno suyo, propio, independiente de la antigüedad, en cierto modo realista y verdaderamente gótico, aunque nada francés. Tenía Juan dotes artísticas acaso superiores á las de su padre y un gusto delicado y personal que aquél no tuvo nunca; con eso y las lecciones y movimiento progresivo que inicialmente de Nicolás procedían, pudo alcanzar y alcanzó en el siglo XIV y en el arte del relieve una grandísima perfección.

Ocurre casi siempre que una escuela escultórica sirve de base y precedente á otra pictórica, y que ésta, que por la técnica es más libre y progresiva, al avanzar contra-influye en el sucesivo desarrollo de aquella

Digitized by Google

misma que antes le amaestrara. En Toscana ocurrió también esto, y si Giotto aprendió de los Pisanos, contra-influyó en su escuela: *Andrés Pisano*, el tercero de ellos, muestra lo que estoy diciendo, y declara al mismo tiempo que al trasladarse con ellos el centro del movimiento artístico de Pisa á Florencia remontando la corriente de las aguas del Arno, algo de más estéticamente puro y traslucido se declara como primera manifestación del espíritu exquisito de la ciudad de las flores, patria del arte moderno de Europa: simplicidad de la acabada composición, expresión profunda y breve, riqueza de invención y verdad y mesura en las proporciones son los caracteres de las notables obras plásticas de Andrea, que podemos contraponer á las complicadas composiciones, al exceso de figuras y á la consiguiente confusión de asunto que caracterizan, como á las obras neo-clásicas de Nicolás, á las más libres de *Giovanni*—que por su parte tienen y patentizan un sentir de la belleza de la forma humana y aun de la animal (leones y caballos) que se hace notar al compararlas con las de Nicolás, su antecesor y con las de Andrés, su sucesor.—Juan es, en mi sentir, el más grande de los tres Pisanos: por lo menos su tendencia era la del porvenir. Tuvo la intención si no la ejecución realista, (pues ignoraba aún el arte demasiadas cosas: se dibujaba aún demasiado poco), y si no la ejecución dramática, la intención al menos, que muchas veces le arrastró, como á tantos otros sucesores suyos, á la violencia y las contorsiones caricaturescas. En todo eso, y así en lo bueno como en lo malo es el de Giovanni el primer ejemplo del artista verdaderamente moderno. ¡Cuán feliz cuando acertó con el realismo sereno en las figuras y la dramática reposada en las composiciones!

Otros muchos artistas continuaron el movimiento de ese arte de los tres Pisanos y en la especial dirección que Giotto impuso al tercero de ellos; pero sólo

Digitized by Google

citaré á *Nino*, hijo de éste y á otro *Andrea* llamado *Orcagna*, cuya celebridad es bien conocida; ambos Andreses merecen (aunque separados por varios años) una igual notoriedad, aunque es bien distinta su manera respectiva.

Con ellos y con varios sucesores suyos llegamos á los últimos años del siglo XIV, tiempo en que estaba ya fermentando el primer renacimiento. El estilo gótico italiano duró solamente siglo y medio, cuando en Francia, en Alemania, en Inglaterra, en Flandes y en España reinó tres y aun cuatro siglos sin que viera levantarse en frente una nueva plástica rival.

Las principales obras de los Pisanos y de sus discípulos y sucesores son las siguientes: el púlpito del baptisterio de Pisa—exágono con relieves y estatuas en los ángulos, sostenido por columnas que se apoyan en la espalda de unos leones (es modelo repetido en los que luego se citan y aun, cambiado, en las arcas de reliquias)—obra acabada por Nicolás en 1260; el arca del cuerpo de nuestro paisano Santo Domingo de Guzmán en Bolonia, acabada por Nicolás en 1267; el púlpito de la Catedral de Siena trabajado por él desde 1266 á 1268 con la ayuda de sus discípulos; el de San Andrés de Pistoia, y el más lujoso de la Catedral de Pisa, acabados por Juan en 1301 y 1311; los relieves con alegorías de las disciplinas científicas y de las artes en el campanile de Florencia trabajados por Andrés desde 1334; las puertas de bronce del Mediodía en el baptisterio, fundidas en 1332, obra del mismo; y el retablo de Or San Michele en Florencia acabado en 1359 por Orcagna. Todos esos artistas labraron también sepulcros, fuentes y otras ornamentadas arquitecturas, pero no, que se sepa, estatuas aisladas.

Por último, así como Siena tiene su pintura giottesca verdaderamente especial y característica, así parece que hay una escuela escultórica singularizada y la única notable aparte la pisano-florentina: su obra tí-

Digitized by Google

pica es la de la fachada de la Catedral de Orvieto, cuyos autores desgraciadamente nos son desconocidos.

Comparado el arte italiano de los siglos XIII y XIV con el francés de los siglos XII y XIII se le ve más aleccionado con el modelo antiguo y muy más dramático por espíritu moderno; pero le falta en absoluto aquella sencillez nativa, aquella sinceridad colectiva, popular, y aquella castidad virginal que seducen en las obras del siglo de San Luis; éste hace pensar vagamente en los precursores de Fidias, en la Jonia y el Ática de las guerras médicas, el otro en el bajo imperio romano de los Constantinos y Teodosios: siempre tuvo dejos latinos el goticismo italiano.

CAPÍTULO V

Los orígenes del Renacimiento florentino. Ghiberti y Donatello

Si colocamos en fila á los notables escultores de la primera mitad del siglo XV—acaso la mejor época de la escultura moderna—y consideramos la edad de cada uno, fácil nos será considerar, acaso erróneamente, como precursores del renacimiento á todos los que nacieron antes que *Brunelleschi*, *Ghiberti*, *Donatello* y *Luca della Robbia*, aunque fueron contemporáneos suyos. Así hay quien tiene por artistas de transición á varios que con ser menos jóvenes hubieron de ir, más ó menos sinceramente, á la zaga de aquellos gran-

Digitized by Google

des artífices. La cronología se presta á esas tretas, si no llega (y es esto muy difícil) á clasificar cronológicamente no los artistas sino las obras mismas.—Las de Fra Angélico son posteriores á las de Masaccio; se sabe por qué éste murió á los 28 años: de lo contrario, y lógicamente al parecer, todos deducirían lo contrario, pues este último y no aquél es el pintor característico del primer renacimiento.

El empuje y la iniciativa aquí, como siempre suele suceder, partió de la Escultura: nació Masaccio el mismo año 1401 en que se formalizaba el concurso para la puerta Norte del babtisterio de Florencia, en el que *Ghiberti* y *Brunelleschi* dieron la más brillante muestra de las novedades estéticas que declaran el renacimiento—sus piezas maestras se conservan: no las de los otros concursantes, *Quercia* y *Niccolo d' Arezzo:* ambas representan el sacrificio de Isaac;—y muerto el pintor en 1428, aun quedó sin sucesores por muchos años, pues la pintura por quien fué influída en la primera mitad del siglo XV es por el arte semi-gótico, aunque delicado y hechicero, de Dom Lorenzo, de Fra Angélico, de Gentile da Fabriano y de Pisanello en especial, cuya general influencia había sido ignorada ó desconocida hasta estos últimos años; ocurriendo, cosa digna de nota, que mientras este artista excepcional esculpía moldes de medallas en el más bello estilo renaciente, pintaba vitelas con esa nimiedad propia de la miniatura que notamos también en Fra Angélico da Fiesole.

Todos estos son también, sin embargo, artistas del primer renacimiento, lo que nos induce á declarar que es difícil cosa el señalar los caracteres de ese movimiento, cuyo carácter vital, personalísimo, libre de servilismo y aun de modas corrientes imperadas, es acaso la nota que más bien pueda caracterizarle: se distingue en la Historia artística esa época por ser menos anónima, menos colectiva la labor, porque cada

Digitized by Google

artista indeleblemente marca en sus creaciones el sello de su personal originalidad. Por eso hoy es el suyo, el arte que tiene más admiradores y el más cuerdamente propuesto á la imitación de los artistas contemporáneos á quienes anima aquel mismo anárquico espíritu que en Florencia caracterizó á su arte riquísimo. El griego procuraba la perfección de la obra cuya alma era, hasta donde esto es posible, independiente de la del artista: las creaciones griegas exigieron una secular gestación y seculares perfeccionamientos: en Florencia parece que con más trasparencia (extremada á veces) nos da la obra cuenta exacta de la fibra y entraña del alma del autor: á veces son creaciones rápidas, y por no haber durado casi nada la gestación estética, conservan, con formas menos bellas (pues la belleza artística es hija del tiempo), más fresco y vivo el sentir y el pensar del artífice.

Claro está que con esto he definido el arte de los próceres (de Donatello y de Buonarotti principalmente) más que el de las medianías que siempre—pero menos entonces que nunca—se arriman al ejemplo y los modelos por los otros elaborados. En cada uno de los artistas florentinos, además, se marcan y diseñan, más ó menos preponderantes, otros caracteres que vienen á ser en las obras mismas los característicos del renacimiento: sentimiento de la vida corporal, plenitud de las formas—el goticismo tendía á otro ideal,—realismo sano, claridad de la composición, belleza en las siluetas y en los detalles, que el artista gótico no estudió nunca detenidamente, cierto reposo que es de ver aun en las escenas dramáticas, y cierta repugnancia nativa ó heredada del antiguo por las actitudes patéticas y dolorosas que descomponen las líneas bellas de la humana figura y la eurítmica composición de los grupos son otros tantos caracteres que suelen brillar en casi todas las obras del renacimiento cuatrocentista. El realismo aun de lo feo, ó la extremada imitación del antiguo

Digitized by Google

suelen ser singularidades de este ó del otro artista: de ninguno, hasta el siglo XVI, la hinchazón, el sentimentalismo, ni aquel empeño casi loco de aprisionar con las líneas el instante fugitivo, de traducir con las masas inertes el movimiento y la palabra, ó aquel afán de quitarles la arquitectónica ponderación por mostrar variedad de dibujo y riqueza de imaginación, que llegó á ser tan desaforada en las líneas generales, como pobre en el fondo, en las obras de los escultores del arte barroco sucesores de Miguel Ángel.

El brote artístico del renacimiento tiene mucho de instantáneo, y en cortísimos años aparece en tres grandes obras florentinas: las puertas Norte del baptisterio; las colosales estatuas sedentes de los Evangelistas para la fachada de la Catedral, y las estatuas de tamaño algo mayor del natural del exterior de Or' San Michele que los gremios (forma orgánica de la democracia florentina) encargaron conjuntamente. Hay motivos para creer que entonces de un solo centro del pensamiento ilustrado salió la gran reforma, como dos siglos después, y precisamente en la misma ciudad, de la reunión de casa Bardi salió la creación de la ópera y la reforma de la música moderna. Al fin no hubiera sido aquello sino la traducción á la escultura del espíritu humanista que con Petrarca y Bocaccio triunfara en Florencia bastantes años antes. No se tiene la menor duda en atribuir á *Felipe Brunelleschi* toda la gloria de la revolución arquitectónica que es seguramente contemporánea, y motivos hay también para atribuir á tan genial artista el impulso reformador de la escultura. La suma escasez de sus obras escultóricas, por otra parte perfectas (el crucifijo y el sacrificio de Isaac), y sin duda las que empujaron á Donatello por su camino realista; el espíritu clásico, bello, eurítmico y arquitectónico, en que debió preceder á Ghiberti—que tradujo á la estatuaria y al relieve el alma de la arquitectónica de Brunelleschi,—el hecho de ser éste

Digitized by Google

quien en el citado concurso de las puertas cedió y se retiró proclamando con ello la victoria de Ghiberti, y aquel otro suceso posterior de que sean encargos suyos, y acaso de modelado suyo, las primeras obras de *terra-cotta* esmaltada que trabajara della Robbia, todo eso me hace suponer, como verosímil al menos, que el autor de la cúpula de la Catedral debió de ser el consejero de todos los grandes escultores, el iniciador genial de las nuevas corrientes, padre y alma del primer renacimiento: esta es al menos la opinión del autor.

El primer triunfo de la nueva escuela está en el relieve: los de *Ghiberti* en la puerta Norte del baptisterio obedecen rectamente al modelo, á la pieza de prueba que le proporcionó el triunfal encargo, así como éste es una traducción del estilo del de Brunelleschi (su parecido es extremado) con mayor claridad, más bello agrupamiento y cierta notable belleza en las figuras, que en la desnuda de Isaac es singularmente clásica; es el suyo, el propio arte gótico (el de Andrea Pisano, por ejemplo) admirablemente ennoblecido, y en el que son de notar además riqueza é inexhausta fantasía de invención, empuje en los movimientos, y en esas puertas una economía de medios (en eso se parecen al arte clásico) propia del relieve y que olvidará más tarde su autor en las más celebradas puertas del Este. Cierta gracia varonil y una serenidad equilibradas prestan á esa y á todas sus obras un encanto muy penetrante, tal que obliga á reconocerle por el maestro insuperado del relieve moderno.

Antes de que Ghiberti acabara esas puertas Norte (fué en 1424), otros grandes progresos señalaban ya el completo triunfo del Renacimiento. Uno de sus ayudantes en la fundición de los batientes, *Donatello*, había recogido aquel espíritu más bien realista que clásico que es de notar en el Sacrificio de Isaac de Brunelleschi. Desde luego fué el de Donatello arte extraordi-

Digitized by Google

nariamente enérgico: sólo 15 años tenía cuando el concurso de las puertas, al que no concurrió, pero fué uno de los artistas á quienes se encargaron (cuando tenía 22) los colosales evangelistas. Suyo es el San Juan en el que se ve una tal grandeza de concepción que hay que esperar todo un siglo para encontrar en el Moisés de Miguel Ángel (que acaso es hijo de su inspiración lejana) algo que le pueda avanzar y exceder en efecto de maravillosa unidad y majestad;—los otros tres evangelistas son de *Ciuffagi*, de *Niccolo d' Arezzo* y de *Nanni di Banco;* los dos últimos delatan también serio y enérgico esfuerzo por desligarse de las tradiciones góticas y alcanzar la plenitud de la forma expresiva.

Terminados los evangelistas en 1415, hacía ya algunos años que se estaban labrando las estatuas de los nichos exteriores de Or' San Michele: las de *Nanni*, San Felipe, los cuatro Santos (1408) y San Eloy, son obras de trabajo acabado, de actitud seria y grandiosa, de naturalidad en los paños, pero de imitación clásica patente en algunas cabezas á las que falta la expresión anímica: *Donatello* consigue desde luego en la de San Pedro la expresión de la vida, y en las sucesivas, en el San Marcos (1411 á 1413) y en el célebre San Jorge (1416), tal libertad en la postura y paños, tal amplitud y poder en la factura, tales proporciones, y sobre todo tal sinceridad y franqueza, tal vida y tal actitud, que se pueden tener, á la una como á la otra, por las estatuas más excelentes de los tiempos modernos (aun entrando Miguel Ángel en la cuenta).

Mutuamente debieron ser influídos los dos grandes artistas del cuatrocento: porque *Ghiberti* por un lado, sin preparación previa, labró para los mismos nichos un San Mateo (por 1420) y el San Esteban (en 1428), en los que á las bellas cualidades de estilo añade, si no la profundidad y carácter de las obras de Donatello, sí la grandiosa actitud y firmeza de sus estatuas. Por

Digitized by Google

su lado sintió éste una vez el espíritu de la gracia que anidaba y resplandecía en las obras de aquél, al trabajar la Anunciación de Santa Croce, y el sentido clásico, casi praxiteliano (como por adivinación) de las figuritas desnudas de los relieves de Ghiberti, que le llevó á crear esas dos pequeñas maravillas en bronce que son el David vencedor desnudo y el Cupido niño, sólo vestido con unas bragas, que labró quizá por 1430 para Cosme de Médicis y que hoy se conservan en el Museo del Bargello, tesoro florentino de su gloriosa escultura cuatrocentista. Del comercio mutuo de dos tan grandes y tan opuestos genios, como del de Goethe y Schiller en los tiempos modernos, nacieron las obras citadas en este párrafo acaso las más acabadas de entrambos: no las más características. Volvieron después á apartarse mutuamente enriquecidos ya con toda artística riqueza, y vinieron ambos á extremar su propio estilo para mayor gloria personal, aunque para más difícil modelo de los artistas de las generaciones subsiguientes.

Ghiberti haciendo su vía, emprendió la reforma del relieve; se olvidó del rigor de estilo de las obras más acabadas de la antigüedad observado también en las de Andrea Pisano y en las suyas propias; aceptó, novedad radical, la pluralidad de planos, reprodujo la perspectiva lineal en las lejanías arquitectónicas y el paisaje, que antes sólo se indicaba (por ejemplo, con un árbol), agrupó varias figuras en vez de procurar que sobre el fondo fueran destacando todas casi aisladas: en fin, hizo lo que Masaccio acababa de hacer en la pintura, librarla de las trabas que en ese arte eran arbitrarias, más no ciertamente en el relieve. Bien se deja ver todo eso en las Puertas Este del baptisterio de Florencia (1425-1452), de aquellas puertas que según Miguel Ángel merecían cerrar la entrada del Paraíso. Son, con todo, una de las grandes maravillas del arte del renacimiento, por el hechizo del estilo, la claridad de

Digitized by Google

la composición, la belleza de las figuras, de las actitudes y de los ropajes, la armonía de aquel conjunto que ciertamente no tiene par en los anales artísticos.

Donatello, por su parte, propasando la nota realista, trasladó á los nichos del campanile como personajes bíblicos á sus conciudadanos más conocidos (por 1425), extremándose en la reproducción fiel y sin escrúpulos de la realidad más característica y menos selecta: ejemplo característico el *zuccone* ó *calvo* que quiere ser un David, y también el busto de Uzzano en *terra-cotta* que es el retrato que puede presentar el renacimiento italiano digno de competir por lo verídico con los retratos de Frans Hals ó de Velázquez.

No acabó aquí la evolución artística del genio inquieto del gran maestro de la plástica moderna: había alcanzado por espontánea virtud de su inspiración á poner en sus estatuas más vida, más energía, más caracter expresivo (á veces en detrimento de la forma bella y apropiada) que haya podido lograr nunca el arte, ni el antiguo, ni el moderno,—pues en eso es muy único.—Era la suya traducción artística de la agitada vida florentina toda llena de sobresaltos en que aparecían en público, lujosamente ataviados y con la aparente serenidad del valiente, aquellos cuya vida, seguridad y poder pendían tan sólo de su sagacidad, de su valor y de su energía: eran modelos vivos de Donatello los hombres sin fe, sin escrúpulos, valientes, sagacísimos, ambiciosos, serenos y fuertes que sirvieron también de dechado á Macchiavello al redactar, con croquis del natural, los códigos inmorales de la política del humanismo. Es el arte de la varonil entereza de Donatello todo músculo, todo nervio (salvo la Santa Cecilia de Lord Elcho y la Virgen de la Anunciación, no le conozco otra bella figura de mujer); y como la democracia florentina le presentaba también el ejemplo de la masa de la muchedumbre, de alborotado sentimiento, eso mismo quiso llevar al arte

Digitized by Google

del relieve como había llevado antes el realismo vivo al arte estatuario. Tampoco fracasó ciertamente en ese empeño que más propio nos parece de artista del modernismo *fin de siglo* XIX. Encargado el escultor florentino del retablo mayor (hoy de reciente reconstituído) *del Santo* en Padua,—en donde labraba la primera estatua ecuestre en bronce del renacimiento, el Gattamelata, (obra extremadamente característica de su estilo, del más grandioso realismo),—hizo para él bellísimas estatuas de santos, ángeles ó niños que cantan y bailan, tan vivos y animados como los que antes trabajara para las tribunas de Prato y Florencia, y además, y esto es lo singular, cuatro grandes bajo relieves representando otros tantos milagros de San Antonio ante la multitud, cuya potencia dramática deja como eclipsadas á todas las otras obras del renacimiento que se les puedan poner en parangón.

En ese mismo valentísimo estilo, aunque con menos sabia ponderación de masas, menos belleza en las figuras y más descuidos en todo el dibujo, están hechos los relieves de la Pasión y de la Resurrección de Jesús en los dos púlpitos grandes de San Lorenzo de Florencia, obra que por unas y otras cualidades, y por haber puesto el artista en olvido y desatendido tantas bellezas en las que insistía en cada uno de sus estilos anteriores, hace pensar vagamente en la escuela de tallistas alemanes estudiada en el capítulo anterior. Esos púlpitos y las otras obras de San Lorenzo, especialmente los cuatro batientes de las dos puertas de la sacristía vieja en que evitó la monotonía de las cuarenta estatuitas de Santos moviendo caprichosamente sus actitudes, son las últimas obras de su autor, trabajadas después de los 67 años de su edad (volvió de Padua en 1453) y marcan, con la exageración de su estilo, la perpetua fuerza vivificadora de su genio siempre inquieto y siempre colosal.

La escultura moderna quedaba creada con el ejemplo

Digitized by Google

de Donatello; aleccionada con los modelos de la plástica antigua, imitadora no de las formas de ésta sino del natural, con expresión sincera, franca y sencilla del sentir del artista, logró Donatello crear una disciplina artística, un arte completamente nuevo, que, si no en la escultura, ha logrado tener en la pintura moderna su más acabada expresión. La forma como expresión de la belleza fué la Escultura clásica, la forma como expresión de la vida vigorosa y enérgica fueron la estatuaria y el relieve de Donatello: la forma vital más despierta que jamás haya logrado traducir el arte de la Plástica estética.

CAPÍTULO VI

Desarrollo sucesivo de la plástica italiana del siglo XV

La pintura prerrafaelista es un continuo progreso: no así la escultura, que no tiene, después de *Ghiberti* y *Donatello*, otros nombres que puedan ni oscurecer ni aminorar la nombradía de esos dos grandes fundadores del renacimiento. La dirección estética que representa el primero tuvo sí dignos continuadores, y poco á poco su estilo bellísimo fué convirtiéndose en otro todo gracia y delicadeza, acorde la evolución escultórica con la pictórica y delantera de esta: ni siquiera esa desviación puede señalarse en el arte del segundo que tuvo también dignos secuaces, pero de solo

Digitized by Google

uno, del *Verrocchio*, pudo decirse que perfeccionó positivamente alguna de las creaciones del maestro. Entrambas corrientes, la de la viril energía del carácter, y la de la gracia y delicadeza femeninas, cruzaron á veces, y muy felizmente, sus influencias; pero al fin, fueron hechos aislados y faltó el genio capaz de casar entrambas corrientes dando la vida á obras de un arte humano definitivo; faltó el nuevo Fidias que uniera en un solo haz de vida los dispersos elementos, como aquél redujo á unidad la gracia jónica y ática de los relieves marmóreos y las estelas y el varonil arte epinicio de los toreutas dóricos de Argos y de Sicione. Miguel Ángel que pudo ser el padre del nuevo arte gastó su genio sin rival en una gloriosa labor personal, al fin bien infecunda en las manos de sus sucesores.

También aquí, como en la Grecia del siglo v, las dos corrientes se caracterizan por la predilección en el uso del mármol ó del bronce; los secuaces de *Donatello* prefieren el bronce, mientras que son marmolistas los que continuan las tradiciones de *Ghiberti*. Así como *Nanni di Banco* es tenido como el precursor de Donatello (su arte diríamos que parece el esfuerzo del de éste sin su éxito), así *Jacopo della Quercia*, un sienés, es tenido como precursor de Ghiberti: las más bellas obras de este delicado y clásico artista son, con todo, posteriores al concurso del Sacrificio de Isaac al que concurrió, y así él (con su bellísimo sepulcro de Ilaria del Carreto en Lucca), *Nanni* con su relieve de la Virgen de la «cintolá» en la fachada de la Catedral de Florencia, y *Nicolás d' Arezzo* con sus bellas Anunciaciones, pueden ser tenidos alternativamente por los historiadores ó por precursores ó por los primeros secuaces del movimiento renaciente de la plástica.

En la primera mitad del siglo xv siguen á *Donatello* sus discípulos directos *Bertoldo*, el *Rosso* y *Michelozzo*; más acento personal que las de estos tres imita-

Digitized by Google

dores tienen las creaciones de los otros tres grandes artífices del bronce que ya en la segunda mitad del siglo florecieron, de los florentinos *Antonio Pollajuolo* (autor de los sepulcros de Sixto IV é Inocencio VIII en el Vaticano) y *Andrea Verrocchio* y del sienés *Lorenzo Vecchietta*. Las obras de *Verrocchio*,—en especial la pequeña estatua de David en el Bargello, el grupo de Santo Tomás incrédulo en Or' San Michele y sobre todo la estatua ecuestre de Colleone en Venecia, superior al Gattamelata,—le diputan por el más independiente y á la vez el más digno de los secuaces y discípulos de Donatello: fueron las suyas dos almas gemelas.

De esta escuela procede muy principalmente la creación y extensión por toda Italia del varonil y maravilloso arte cuatrocentista de la acuñación. Las medallas de aquel tiempo fueron trabajadas con gran sobriedad de factura, pero son de un efecto verdaderamente grandioso. *Pisanello* fué el primero y el más grande de los medallistas.

En la dirección artística de *Ghiberti* se distinguen como más excelentes los artistas del mármol por cuyos esfuerzos se perfeccionó el arte delicado y apropiadísimo del ornato cuatrocentista. En Florencia son los principales los siguientes: *Bernardo Rossellino* (1409 † 1464), *Desiderio da Settignano* (1428 † 1464), *Antonio Rossellino* (1427 † 1478), *Benedetto da Majano* (1442 † 1497) y *Mino da Fiesole*, inferior á todos los anteriores, y, sin embargo, de más nombradía (1431 † 1484); en Lucca *Matteo Civitali* (1435 † 1501), en Bolonia *Niccolo dell' Arca* († 1494), en Lombardía *los Mantegazza*, *Antonio* († 1493) y *Cristoforo* († 1482), fundadores estos con *Amadeo* († 1522) del estilo recargadísimo de la Cartuja que tanta influencia tuvo en el renacimiento francés y en el plateresco español; existió por último en Venecia una escuela local más independiente de la florentina, aunque no tanto de la

Digitized by Google

milanesa: la que representó *Buon* en el estilo de *Niccolo d' Arezzo* y *Quercia*, pero que después con los *Lombardi* (dinastía de artistas) y *Alejandro Leopardi* († después de 1521) siguió una orientación clásica (marcadísima también en la escuela pictórica de Padua) de modelo, no romano, sino helénico puro,—consecuencia sin duda del predominio veneciano en las tierras del archipiélago.

Los sepulcros (el de Bruni de *Bernardo Rossellino*, el de Marzuppini de *Settignano*, ambos en Santa Croce de Florencia, el del Cardenal de Portugal en San Miniato y el de Lazzari en Pistoia, ambas de *Antonio Rossellino)*, los púlpitos (el más bello el de Santa Croce, de *Majano)*, ciborios (el más hermoso el Santo Domingo en Siena, de *Majano)*, bustos, unos bellísimos (como el de Marietta Strozzi en Berlín, de *Settignano)*, otros de característico y grandioso realismo (como el de Melini, de *Majano)*, relieves de altares (como la Adoración de los pastores en Montoliveto de Nápoles, de *Antonio Rossellino)*, delicadísimas estatuas de ángeles arrodillados (como la del arca de Santo Domingo en Bolonia, de *Niccolo*, linda obra, sin duda superior á la de *Miguel Ángel* con la que hace pareja), escudos de armas en las fachadas (como el bellísimo de Pistoia, de autor desconocido) y tabernáculos y ornato de jambas y puertas son, más bien que las estatuas, las obras maestras de toda la escuela florentina, que creó además y extendió por toda la Italia un arte del ornato arquitectónico que acaso vence á los rivales de todos los tiempos sin exceptuar el mismo gótico primario (en eso las mejores obras son las de *Majano*, pero siguiendo y perfeccionando las iniciativas de *Settignano)*.

Mas al lado de aquellas dos escuelas florentinas que son como la descendencia artística de *Ghiberti* y *Donatello* y con la mayor proximidad á los artistas del mármol de la primera, hay que colocar á la notabilí-

Digitized by Google

sima dinastía de artistas de la *terra-cotta* esmaltada: *los della Robbia.*

Como antaño los Pisano, fueron tres también las generaciones de los Robbia, pero aquí todos fueron parientes: el fundador de la dinastía *Luca* (1399 † 1482) es aquel á quien menos ejemplares de *terra-cotta* pueden atribuirse y á quien por rutina siempre se nombra sin embargo; su sobrino *Andrea*, casi tan gran artista, fué el que imprimió el estilo más característico á las creaciones de la familia; la tercera generación la formaron los cuatro hijos de Andrea, de los cuales solamente *Giovanni* heredó parte de las altas dotes artísticas que brillaron así en las obras bellísimas del tío como en las finísimas y delicadísimas del padre.

El estilo de Andrea es la perfección misma del que acabamos de estudiar en las obras marmóreas florentinas de la 2.ª mitad del siglo XV; el de Luca fué más severo, más inmediato á Ghiberti, con cuyos bellísimos relieves pueden rivalizar, por el hechizo y la gracia, los ángeles músicos y cantores (en mármol) de la tribuna de uno de los órganos de la Catedral de Florencia que, sin la vida alborotada de los de Donatello (en la otra tribuna que hacía pareja), obtienen, por punto general, las preferencias de la crítica y de los admiradores. En 1431 recibió Luca el encargo de esa obra clásica del relieve moderno; de 1437 á 1440 acabó la serie de relieves alegóricos del Campanile (los citados de *Andrea Pisano)* y de 1446 hasta muy después de 1465 trabajó en bronce los batientes de las puertas de una sacristía de la Catedral. En todas esas obras imitó admirablemente los antiguos modelos de *Pisano* y en especial las de *Ghiberti* en estilo más castigado y con más depurado sentido de sencillez, de armonía, de grandeza y de claridad. Fué Luca el artista del renacimiento de más sereno y equilibrado espíritu.

En nada se demostraría esta condición, tan rara en la Historia de las Artes modernas, como en la sobrie-

Digitized by Google

dad, economía y modestia de propósitos con que él, y todos los suyos por seguir su ejemplo, trabajaron la nueva escultura. Se ignora cuándo inventó Luca el procedimiento para aplicar el esmalte á la *terra-cotta* pintada: es lo cierto que siendo como era gran artista en el mármol y en el bronce (y también en la orfebrería, pues él como tantos otros de los artistas ya citados se aleccionaron con la labor de los orífices) cuando dió con el invento, de tal modo comprendió las ventajas y los peligros de la nueva técnica, que todas las obras conservadas obedecen á un estilo rigurosamente propio, y en nada se pudo notar ni el propósito de traducir el detalle fino al que el mármol convida, ni el modelado acentuado que es más propio del bronce. Claridad suma en la composición; adorno de guirnaldas de flor y fruto; arabescos sobrios y sencillos; uso no del solo color blanco (que da aspecto frío, caricatura del mármol), ni de muchos colores (que producen abigarramiento) ó tonalidades (con propósito exageradamente realista), sino de solos cuatro ó cinco y con toda pureza, en una sola tonalidad, haciendo que predominen el blanco en los ropajes, el azul en el fondo y la arcilla viva en las carnes, y reproducción más frecuente y predilecta de las figuras bellas de la mujer ó del niño y de las actitudes suaves, expresión de un sentimiento delicado y natural: esas son las condiciones más dignas de nota en las obras verdaderamente encantadoras de la mayólica escultural y polícroma de los della Robbia, una de las más felices creaciones estéticas del humano ingenio.

Digitized by Google

CAPÍTULO VII

En pleno renacimiento.—Miguel Ángel Buonarotti

Si en los primeros 75 años del renacimiento obtuvo la Escultura una primacía indiscutible sobre la pintura, positivamente se cambiaron las prerrogativas en los otros 75, á los que podemos extender, forzando un tanto la elasticidad cronológica, la vida de esta época gloriosa de las artes gráficas italianas. En pleno renacimiento, en el mal llamado «segundo» renacimiento, no hay escultores que puedan ponerse en parangón con Leonardo, Rafael, con Fra Bartolommeo y el Sarto, con Correggio, con Bellino, con Giorgione y el Ticiano. Para equilibrar las creaciones pictóricas de tantos genios insuperados podría oponer la escultura los mármoles de Buonarotti, que, con todo, acaso no alcancen al mérito de sus propias creaciones al fresco.

Él que no quería ser llamado arquitecto (y en realidad lo fué de profesión sólo en la última parte de su larga vida de 89 años), él que se negaba á llamarse pintor, no tenía empacho alguno en ser tenido por escultor. Ciertamente lo es hasta en sus mismas pinturas, hasta en sus decoraciones arquitectónicas; pero queda en tela de juicio si halló en el mármol toda la docilidad material necesaria para expresar sus ideas sublimes, y es posible (aunque bien discutible) que ni el Moisés, ni

Digitized by Google

el Pensieroso, ni la Notte hayan alcanzado á vestir el pensamiento gigante de su autor con el feliz éxito que es de ver en el Adán, en el Jeremías ó en la Sibila delfica pintados en el techo de la Sixtina. Otros han sido á la vez arquitectos, escultores y pintores: mas ninguno ha refundido, íntimamente unidas en un solo espíritu, las tres nobles artes como el autor de esos grandes conjuntos que se habían de llamar la Sixtina, el colosal primitivo monumento de Julio II y la capilla medicea. Es verdad que ese espíritu en el fondo es esencialmente plástico, que sus pinturas son en puridad estatuas ó relieves (y muchas veces con los colores simulados del bronce ó de la piedra), que su arquitectónica composición está expresada siempre por medio de estatuas—sobre el tambor de la cúpula de San Pedro faltan las que proyectó su autor—que son en su composición, como muy feliz y profundamente se ha dicho por alguien, «las fuerzas vivas de la construcción arquitectónica animadas y hechas carne»; pero lo cierto es que, como el techo de la Sixtina es de todos los concebidos por el artista el único conjunto acabado (gracias sean dadas á la tolerante perseverancia y pacientísima constancia del Papa Julio) y obra además toda entera de la mano del autor, y en ese la arquitectónica traza y las mismas estatuas son pintadas y aparentes, puede decirse que aun en Miguel Ángel, escultor ante todo, la pintura excede y se aventaja á la plástica misma.

Todas las obras escultóricas suyas posteriores al techo de la Sixtina (que fué pintado, con algunas interrupciones, entre Mayo de 1508 y Octubre de 1512) son la traducción al mármol del ideal formado y concebido en aquel medio cañón de la capilla vaticana: así las incompletas obras del sepulcro del Papa y de la Capilla ó Sacristía de los Médicis. Ese es el estilo micaelangélico por excelencia,—del cual no es sino ligera desviación el que demostró en los últimos años de su vida, cuan-

Digitized by Google

do pintó el Juicio final de la Sixtina y las paredes de la Nicolaina (encargos del Papa Farnesio Paulo III, para el cual diseñó las cosas de su Palacio, los proyectos del Capitolio y la cúpula gigantesca del Vaticano). De esta última época de su vida no se conservan muchas estatuas: Raquel y Lía, hoy compañeros del Moisés (por 1542) y la Pietá de Florencia que se dice trabajada con el mármol de un capitel antiguo que le regaló el Papa Farnesio: obras las tres de muy secundarios mérito é importancia.

La cronología de las grandes obras escultóricas del artista es, pues, la siguiente: 1.º obras por lo general acabadas y bastante concluídas que corresponden á los 30 primeros años de su vida; y 2.º obras posteriores á la Sixtina, consecuencia como ella del contacto en que estuvo el artista con los grandes Papas del Renacimiento:—con Julio II della Rovere, alma templada en el mismo yunque, digno amigo del artista-poeta; con León X y Clemente VII, los Papas Médicis, que atrayendo sobre su cabeza todos los méritos seculares de su gloriosa familia, han conseguido quitar á Julio en la fama general el primer lugar entre los grandes Mecenas de la Historia moderna, que es el que se le debe en justicia.

El estudio de las obras cuatrocentistas de Miguel Ángel nos dice: 1.º que quien esculpía á los 17 años los relieves de la Virgen amamantando y la lucha «de centauros», hoy en el «Museo Buonarotti» de Florencia, era un artista con dotes desde luego superiores á las del mismo Donatello y quizás, quizás á las de todos los escultores antiguos y modernos; 2.º que el primero de los relieves por la grandiosidad y plenitud de las formas, y el segundo por la belleza del desnudo de aquel sinnúmero de jóvenes atletas enlazados (composición complicadísima que es maravilla que no sea confusa) declaraban la llegada del gran día del apogeo y de la perfección acabada del arte del renacimiento; 3.º que

Digitized by Google

la perfección natural y madura del arte cuatrocentista anterior, aunque con acento absolutamente personal, se alcanza en las obras de asunto religioso como son la Madonna sedente de Brujas, los *rondi* de la Virgen con el Niño y San Juanito del Bargello y de la Academia de Londres—traducción, acaso posterior á este tiempo, de los cuadros de caballete de su autor que son de composición estrictamente plástica, conservados hoy también en Florencia y Londres aunque en distintos Museos—y muy especialmente en el hermosísimo grupo de la Virgen de las Angustias («Pietá» suelen llamar á esta escena los italianos) teniendo á Cristo muerto en sus brazos, en la basílica vaticana; creaciones que son en el estilo severo y sublime, lo que las más bellas de Rafael en el de la belleza y la gracia: la flor de la obra secular del renacimiento; 4.º que atormentado por el afán noble de la mayor perfección, y por aquel su terrible pensamiento *(questo terribile mio pensiero)*, se dió á la vez á estudios anatómicos más bien científicos que estéticos, y á la imitación libre y valiente de las obras del antiguo, tratando siempre y de propósito el desnudo—que los escultores cuatrocentistas sólo solían abordar escusándolo con la edad en las formas infantiles;—5.º que persiguiendo estos propósitos de verdadero renacimiento de la escultura clásica—aquí sí que tiene la palabra renacimiento todo su valor etimológico y sonante—creó todo un ciclo de jóvenes dioses, héroes ó profetas, algunos perdidos hay como el Cupido dormido y el Hércules en reposo, otros conservados, como el Baco con un sático, el Baco ebrio, el pequeño San Juan y el colosal David adolescentes, obras en las cuales demostró por una parte que había alcanzado el ápice de la perfección en la plástica anatómica, y por otra que le arrastraba por camino algún tanto extraviado el ejemplo de la escultura del tiempo de Tajano,—pues algo del ideal del Antinoo, con ser tan distintos los rasgos, se deja ver en esas obras en que

Digitized by Google

extrañamente se acompañan el carácter siempre varonil del genio de su autor y una molicie en las formas (no en los asuntos, ni nunca en la expresión) característica de aquel bruñido y arcaizante rebrote de la última escuela de la escultura clásica;—y 6.º que nunca en las obras de su juventud genial atentó contra el restablecido sentir de la escultura clásica: la perfecta ecuanimidad entre la vida y el modelado de las formas humanas; las estatuas, las del último grupo en especial, parece que han sido creadas por la sola belleza de su cuerpo, como en la antigüedad lo fueron las imágenes idolátricas y las mismas iconas epinicias.

Cuando después de los 30 años de edad quedó aprisionado el artista republicano, y muy á pesar suyo y con frecuentes protesta y alternativas, por la amistad celosa de los soberanos pontífices, toda la infatuada grandeza rediviva de la imperial ciudad eterna tomó huesos y musculatura en el maravilloso arte de dibujar, alma gigante llena de melancólica nostalgia, sentir grave y arrebatado, forma de vida colosal, titánica, en la inteligencia y el corazón de aquel florentino que dejó en las obras sucesivas todo el sello del temple sobrehumano de su alma. Sólo los grandes conjuntos arquitectónicos eran capaces de envolver cumplidamente su pensamiento: desde 1508 en adelante no pintó ni esculpió una sola obra aislada, independiente del conjunto para el que estaba destinada—sino es el Salvador de la Minerva en Roma, traducción marmórea del Juez del juicio final, ó el boceto del busto de Bruto, cuyo destino acaso se ignore.—Un cuadro de caballete, un busto, un grupo y aun, á veces, un fresco son obras que contienen dentro de sí mismas toda su estética razón de ser; pero el Moisés, el Pensieroso, el Mattino ó la Pietá Rondanini no eran en la mente de su autor sino partes culminantes de un gran todo que había de ser la capilla medicea, el monumento de Julio II ó el sepulcro del propio artista. Así se explican

Digitized by Google

muchas cosas que extrañan á primera vista en las grandes obras cincocentistas de Miguel Ángel: la despreocupación en el detalle, la sistemática adulteración del dibujo con esos sus caprichos característicos (los cuellos alargados, el occipucio reducidísimo, las nuca y espaldas hercúleas. la frente, la barba, los pómulos), las singularidades de alguna de sus obras maestras (los pies pequeños y las grandes piernas del Moisés, su cabeza chica y su barba y brazos descomunales); el cambio radical de orientación en la imitación del antiguo,—pues de tener por modelo á las obras de los tiempos de Trajano pasó á imitar las acentuadas anatomías de la segunda escuela de Pérgamo,—y sobre todo esas dos notas singularísimas que distinguen al arte de Buonarotti de todo precedente y por lo que le constituyen en el padre legítimo de la escultura barroca, á saber: el afán por lo disimétrico y la preocupación capital por la silueta.

Á esta como «motivo» lineal se viene á someter todo otro motivo de representación personal ó ideal ó de traducción de la intención y el pensamiento del personaje reproducido:—así la *virtuosità* italiana de compositores y de *divas* sacrificará, siglos después, toda verdad dramática en la ópera á la belleza sensualista de los arpegios, gorgoritos y fermatas del «motivo» musical.—Todo el arte anterior aceptaba la silueta ó bella ó característica (según si se trataba de una escuela idealista ó realista) como expresión de la realidad misma del ser, del pensamiento ó de la acción:—la lucha justifica las bellísimas líneas del grupo en el Laocoonte ó en los luchadores de la Tribuna, el pudor la bella silueta del brazo izquierdo de la Venus de Médicis;—en Miguel Ángel muchas veces fué concebida la línea antes que la figura; la silueta no obedece á la actitud, sino que la actitud ha sido determinada porque se componía bien con la silueta preferida. Sólo preocupado de las gran-

Digitized by Google

des líneas de su gran ideal del conjunto, quiere variar además el lado derecho y el lado izquierdo de los cuerpos, la posicion y actitud de las extremidades superiores y la de las inferiores; quiere retorcer las figuras, en parte por alarde de sus asombrosos conocimientos anatómicos; quiere que los Profetas y Sibilas del techo de la Sixtina tengan, con estar los diez sentados, diez posturas distintas; que los antepasados de Cristo, veinte figuras recostadas, no lo estén de la misma manera; quiere que cada personaje exprese sentimientos distintos (la Eritrea la vidente realización de su profecía, Jonás la alegría de la vida recobrada, Jeremías la lamentable aflicción de los frenos, Isaías el despertar del ensueño profético); quiere con todo que resplandezca la mayor unidad (unidad vital) en conjunto tan colosal, y así hubieron de quedar sacrificadas todas las leyes de estilo que, legado de todas las edades creadoras, nunca impunemente han podido ser conculcadas; añádase, por último, que siendo idealista no toma por base de su arte ni las formas de esta ni las de la otra escuela, ni las sagradas imágenes del arte cristiano, ni las mitológicas creaciones del clásico; que todas sus obras vienen á ser alegorías, que siempre frías son aquí con frecuencia de muy difícil interpretación; que el nuevo ideal suyo de la forma humana es gigantesco, pero acaso con algo de la flacidez, escaso nervio y escesivo linfatismo que á veces son caracteres de lo descomunal en los mismos seres de la naturaleza; que sus creaciones son más imponentes por la forma que por la fuerza que en ellas ha de suponer el espectador (todo lo contrario de lo que ocurría con las de Donatello), y se llegará á comprender que siendo el arte suyo de aquellos que más fácil y prontamente pueden arrebatar el general entusiasmo, y su técnica una continuada maravilla para ojos expertos, sean sus obras, sin embargo, de difícil y muy discutida estética para el espectador atento y sincero

Digitized by Google

que no se plega en sus juicios al dictamen corriente y no gradúa su entusiasmo por el alboroto de la fama vocinglera.

El Moisés, apartado de las pocas obras que se crearon para el mismo monumento —que son los dos esclavos medio hechos en el Louvre, los otros ni siquiera acabados de esbozar en el Jardín Boboli de Florencia y el «victorioso» del Bargello de esa ciudad,— se ve hoy malamente acompañado por la Raquel y Lía trabajadas en la vejez de su autor y por otras obras de los discípulos, reunido todo en un conjunto desacertado; sálvase porque era obra capaz por sí misma de ser monumento recordatorio no tan sólo del pontífice que la encargara y al que simbólicamente viene á representar, sino del mismo patriarca legislador del pueblo hebreo en el instante supremo de la indignación, al apercibirse de la abominación idolátrica de las tribus de Israel.—Aquí la silueta sí que traduce fielmente la actitud, y ésta expresa además el carácter, la pasión y el instante de un modo verdaderamente nuevo y maravilloso.—Más original y auténtico conjunto forma la sacristía medicea con dos, los menos grandiosos, de los cuatro sepulcros que proyectó para ella: Juliano de Médicis-Nemours y Lorenzo de Médicis-Urbino (el pensieroso) no son retratos, sino hermosas figuras representación del «héroe» ideal; las cuatro estatuas, que son meramente ornamentales, pero que libremente traducidas son llamadas el Día, la Noche, la Aurora y el Atardecer, con actitudes imposibles, y con el tormento de los caprichos de dibujo y el peso del alma melancólica de su autor, son con todo obras verdaderamente inolvidables. Están sin concluir, y no es caso raro en la obra del período romano del artista durante el cual no acabó ni una sola estatua y dejó muchas apenas esbozadas: acometía el mármol sin boceto, sin que antes se lo sacaran de puntos, con la febril ansiedad con que otros dibujan rasgueando es

Digitized by Google

bozos sobre el papel; después, ó cambiaba de idea demasiado tarde (el bloque marmóreo resultaba insuficiente para el nuevo plan) ó se le encalmaba la inspiración. Así ha dejado tanta obra informe en que, al lado de partes meramente desbastadas, hay otras casi concluídas y pulimentadas,—y en éstas con frecuencia el sello del genio, la marca que dejó la garra del león.

Miguel Ángel que fué unas veces escultor del cuatrocento, del cincuecento otras, cuando artista neoclásico, cuando padre legítimo del barroco, y siempre grandioso, no fué nunca un escultor realista, siempre arrastrado por el noble y peligroso afán idealista que confesara en las poesías suyas llenas del ideal platónico de la célebre academia florentina de los Ficinos, —del que fué allí codificador nuestro filósofo Abarbanel:—no se conoce ni un solo retrato de su mano: ni esculpido ni pintado.

CAPÍTULO VIII

Los otros escultores italianos del segundo renacimiento

Entre los primeros y los últimos años de la labor de Miguel Ángel hay que colocar á casi todos los otros artistas italianos en cuyas obras, si no alcanzó la Escultura los frutos que eran de esperar, á haber de juzgar por los gloriosísimos antecedentes del arte floren-

Digitized by Google

tino, tampoco puede decirse que se pronunciara ni el estancamiento ni la decadencia. En realidad, fué la Pintura del año 1500 la que granjeó y se aprovechó de todos los anteriores esfuerzos de la Plástica, y así no es de extrañar que siendo relativamente escasas, y ciertamente inferiores en mérito, las obras escultóricas, se vea en ellas algo del estilo bellísimo que llevaron á los puntos de la perfección *Leonardo de Vinci* (1452 † 1519) y *Rafael de Urbino* (1483 † 1520).

Estos dos sumos artistas fueron también escultores; del segundo se conserva alguna de sus estatuas (el Jonás en Santa María del Popolo en Roma, obra no indigna de su nombre), mas nada nos queda del primero que, discípulo del *Verrocchio*, pensó en emular con el Colleone de su maestro y con el Gattamelata de *Donatello* en la estatua ecuestre de Francesco Sforza en Milán, para la que preparó inútilmente varios modelos que se han perdido todos.

Como en las obras pictóricas de ellos, las escultóricas de sus contemporáneos nos habrán de declarar las mismas condiciones características de la nueva evolución artística: la grandeza sometida á la ley de la armonía. El espíritu del siglo XV en Escultura fué el de perseguir la realidad y la vida traducidas artísticamente, unas veces con gracia delicadísima, con violento desembarazo otras, en unas observando fielmente las más altas leyes del estilo, con entera independencia de ellas en las otras ocasiones. Á esa realidad, á esa vida les faltaba el esplendor de la grandeza y de la belleza. Esta fué la nueva preocupación del arte en el apogeo del renacimiento. Cuando la flor delicadísima de la belleza fué natural consecuencia de la evolución del arte realista y vivo sus triunfos fueron definitivos; pero con frecuencia han de ser tenidos por efímeros aquellos que lograron los artistas pidiendo prestado al antiguo sus formas, ó sacrificando á la belleza de las líneas todo rasgo de fisonomía realista,

Digitized by Google

y todo acento de personal esfuerzo en la concepción y en el estilo.

Como los escultores de que nos estamos ocupando no fueron los geniales dictadores de la evolución artística, siempre se resiente su arte de muy variadas influencias aun en las obras de un mismo autor: unas veces les solicitaba el ejemplo de los pintores (el de Leonardo, por ejemplo); otras veces era neo-clásica la orientación (como ocurrió principalmente algún tanto después); más tarde, por último, corrió por las artes italianas y europeas aquel entusiasmo por las formas desaforadas del arte de Miguel Ángel en cuya imitación fracasaron sus discípulos y secuaces. No faltó, con todo, el natural fermento del realismo aunque en formas artísticas (la terra-cotta modenesa) algún tanto menospreciadas por la ufanía y altivez del arte cincocentista del mármol y del bronce.

***

Los principales escultores de este período son los siguientes: *Andrea Sansovino* (1460 † 1529), uno de los escultores más influyentes, el que más dignamente puede representar en síntesis al neo-clasicismo triunfante por el vivo sentimiento de la belleza corporal, sin que renegara por ello del ideal delicado y suave de las obras florentinas de la segunda mitad del siglo XV. Los dos sepulcros en el presbiterio de Santa María del Popolo, en Roma, son las obras más importantes de este artista que viajó y residió en nuestra península, y que dejó en Portugal otras que andan desconocidas (en Cintra?) y el fermento que dió en seguida por fruto el arte emanuelina. *Pietro Torrigiano* (1470 † 1522) rival digno de Buonarotti si con frecuencia no hubiera trocado el cincel por la espada, que viajó por toda Europa dejando obras tan bellas como el busto de Carlos V en Brujas (aun no devuelto al nombre de su autor), el

Digitized by Google

sepulcro de Enrique VII en Westminster, la Madonna y el San Gerónimo del Museo de Sevilla, en donde murió: artista de realismo sano y grandioso. *Giovanni Francesco Rustici* (1474 † 1554) cuyas tres estatuas de la predicación del Bautista en el baptisterio de Florencia tienen parentesco indudable con el estilo leonardesco. *Jacopo Tatti* que tomó el apellido de su maestro *Sansovino* que aun hizo más célebre (1477 † 1570): arraigado en Venecia, aunque florentino, y correspondiendo la tendencia neo-clásica de su maestro con la neo-helénica paralela allí iniciada antes por *Leopardi* y los hijos de *Pietro Lombardo*, acertó á ser el dictador entre los contemporáneos de Tiziano y Veronés, y á crear como arquitecto y como escultor algunos de los más brillantes monumentos del siglo XVI (la librería, la loggietta del campanile, destruída muy de reciente por el hundimiento de la torre, la puerta en bronce en San Marcos). *Agostino Busti il Bambaja* (1480 † 1548) representante de las tradiciones de la escuela milanesa en los momentos en que ésta influía más en el desarrollo del renacimiento francés,—así como en la elegantísima decoración escultórica de las piezas de los armeros (los Negroli, Carpi, Cantori, Piccinino) que en Milán crearon el estilo que después copiaron los alemanes de Augsburgo (los Kolmann, Frawenbrys, Pfeffenhauser) y Landshut (los Wolf) cuyas obras maestras se conservan en la Armería Real de Madrid.—*Nicolo Pericoli il Tribolo* (1485 † 1550) secuaz de Andrea Sansovino, y único que en este tiempo conservó las severas condiciones del relieve clásico. *Giovanni Merliano da Nola* (1488 † 1558) principal creador de la escultura y el estilo ornamental napolitano, que como el milanés (y más aun el plateresco español, el alemán ó el emanuelino portugués) compensan con la riqueza de una ornamentación recargada y viciosa y con el número crecido de estatuas y relieves la pobreza de aliento vital verdaderamente

Digitized by Google

escultórico que se nota en esas escuelas. Merliano fué el autor en las Iglesias de Nápoles (con la colaboración de *Santacroce* y el zaragozano *Pedro de la Plata)* de un sinnúmero de altares y sepulcros suntuosos; la obra maestra suya acaso sea el suntuosísimo conservado en Bellpuig en la provincia de Lérida. *Domenico Fancelli* († 1518) el principal de los artistas establecidos á la vera de las canteras del mármol de Carrara —centro desde luego, y más en los siglos siguientes, de una escultura bruñida, industrial y adocenada, para la exportación universal,—cuyas mejores obras (el sepulcro del Príncipe D. Juan en Ávila y el de los Reyes católicos en Granada) están en nuestra península, en donde perduró su influencia. *Baccio Bandinelli* (1593 † 1560) desaforado rival de Miguel Ángel cuyo estilo exageró en lo menos laudable. *Benvenuto Cellini* (1500 † 1572) realista de la cepa de Donatello en el Perseo de la loggia dei lanzi, dominado por el amaneramiento en otras obras, ó como en el Cristo del Escorial por el afán de crear un canon de la perfección anatómica como diz que Alcamenes y Policleto crearon los suyos en la antigüedad; principal representante además de la rica y lujosísima orfebrería cincocentista—en que figuras admirables de oro, piedras y esmalte suelen servir de pie á notables copas de ágata, jaspe, lápiz-lázuli ó cristal de roca: en este terreno apenas se pueden citar obras auténticas con atribuírsele todas las del estilo por haber sido su nombre popularizado con sus escritos.—*Montorsoli* (1504 † 1563), *Raffael da Montelupo* (1505 † 1567), *Pierino da Vinci* (1520 † 1554) y *Guiglielmo della Porta*, discípulos ó imitadores de Buonarotti, cuyas mejores obras (los Santos Cosme y Damián en la capilla medicea, que son de los dos primeros) se deben en parte á dibujos del maestro. *León Leoni d' Arezzo* (1509 † 1590) acaso el más grande de los escultores italianos nacidos en el siglo XVI, cuyos bronces (Carlos V y el furor y estatuas de los de su

Digitized by Google

familia) son ornato del Museo del Prado en Madrid, en donde se estableció él, ya anciano, y su hijo *Pompeyo* cuando los trabajos para los sepulcros y retablo del Escorial—que son ya obras de la decadencia de su estilo.

Paralelamente con este arte cada vez menos realista, se había formado en la Emilia, país desprovisto de mármoles y otras canteras y en el que en consecuencia era tradicional el uso de la arcilla en el ornato escultórico de los monumentos, una modesta escuela, la modenesa, que con materia tan frágil pensó crear grandes obras, grupos formados con la colocación próxima de estatuas de arcilla pintada del tamaño del natural. El aprendizaje autónomo, el gusto del público, un pueblo menos culto, y acaso la genialidad propia de *Guido Mazzoni il Modanino* (1450 † 1518) que inició este movimiento artístico cuando aun perduraba el realismo noble de Donatello y su escuela en las otras más célebres ciudades de Italia, hicieron que sus obras, sin embargo grandiosas, estén animadas de un naturalismo decidido y sin escrúpulos, llenas, por sus modelos y por la popularidad que inmediatamente alcanzaron (á lo que cooperó la policromía también realista), de una vulgaridad no exenta de singular elocuencia de estilo. Si en escenas patéticas, como las del entierro de Jesús en la Iglesia de San Juan degollado, el afán de reproducir una escena desgarradora hasta con los gritos y las lágrimas puede hacer extrañas las actitudes y los gestos, en escenas severas, como la adoración del Niño Jesús de la cripta de la Catedral, brilla con todo su poder la verdad de la escena reproducida con una franqueza que, si no en las obras pictóricas, en las escultóricas al menos parece que pone miedo. Artistas conocedores de las nuevas corrientes estéticas, continuaron más ó menos fieles al estilo modenés: así *Vincenzo Onofri* (floreció entre 1480 y 1504) y *Alfonso Lombardi il Cittadella* (1488 † 1537)

Digitized by Google

que trabajaron en Bolonia, y sobre todo *Antonio Begarelli* (1498? † 1565) que hizo una extraña amalgama del estilo de *Mazzoni* con las novedades cincocentistas,—amalgama que por cierto no dejó de producir cierto entusiasmo ante el juicio de Buonarotti, con ser el estilo del artista modenés lo más opuesto á su idealismo extremado.—Las citadas obras de *Torrigiano* en Sevilla, terra-cotta pintada, pueden demostrar hasta qué punto el naturalismo modenés (cuyas relaciones con Torrigiano se ignoran) dejó de dar todos sus naturales frutos, pues son las esculturas sevillanas la perfección verdaderamente clásica de esa escuela ó tendencia realista; así como el italiano *Juan de Juni*, establecido en nuestra península, puede demostrar á qué enormidades no podía arrastrar el amaneramiento en las corrientes de absurdo sincretismo iniciadas por Begarelli. Con todo, esa olvidada escuela de Mazzoni, el primer ejemplo del espíritu artístico del naturalismo cristiano, que animó más tarde á la escultura española, es bien digna de recordación y atento examen.

El amaneramiento se enseñoreó de las artes italianas en vida de Miguel Ángel, El arte barroco fué el sucesor legítimo de éste, pero mientras fructificaba la mala semilla de lo grandioso y colosal, la escultura italiana se atuvo más bien (en los 75 últimos años del siglo XVI) á una amanerada traducción de las formas de la escuela romana rafaelesca. Esta dirección la representa y personifica un artista flamenco, *Jean Boulogne* de Douay, autor de obras de bellísima silueta como el Mercurio del Bargello y el Rapto de las sabinas de la Loggia dei lanzi. Le había precedido en esas corrientes un artista florentino, *Bartolommeo Ammanati;* le siguieron otro flamenco italianizado, *Francavilla* de Cambray, y el florentino *Pietro Tacca.* Las mejores obras de este arte son para colocadas al aire libre, como las fuentes de Bolonia y del Jardín Bóboli en Florencia,—ó las estatuas ecuestres de Felipe III y Felipe IV,

Digitized by Google

en Madrid, que trabajó Tacca (en la primera completando el trabajo del maestro) con ayuda de dibujos de pintores españoles. Pero estas obras corresponden ya al siglo XVII.—En Venecia *Girolamo Campagna* (1552 † 1623) y *Alessandro Vittoria* (1525 † 1608) representan con bastante dignidad al arte escultórico contemporáneo de los lienzos de Tintoretto y Veronés: del segundo se conservan muy bellos retratos en busto.

CAPÍTULO IX

El Renacimiento en Europa (siglo XVI)

En manera alguna podrá sostenerse que en los demás países de Europa tenga el renacimiento la importancia trascendental que tuvo en Italia: en las demás naciones se adoptó universalmente su estilo, pero sin que pueda decirse que ni una sola de las direcciones y orientaciones dejen de ser originariamente italianas. Ni siquiera es fácil el dar con artistas originales, salvo el carácter que á veces presta á un estilo la involuntaria semejanza con las obras de tradición gótica que rodeaban por todas partes á los secuaces de las nuevas modas italianas importadas. Con todo, el espíritu nacional y en contadas ocasiones la genialidad independiente de algunos pocos artistas contribuyeron á la creación de cierto estilo que, con tener los precedentes en Italia, no sería allí fácilmente reconocido.

En España, á donde el arte mismo de Ghiberti ha-

Digitized by Google

bía llegado desde muy luego (por 1420: relieves del trascoro de la Catedral de Valencia, obra de *Giuliano*, florentino) está representado el de los últimos años del cuatrocento por *Damián Forment* († 1533), cuya obra maestra es el bellísimo retablo del Pilar de Zaragoza; por *Pedro Millán* que trabajó en Sevilla obras en terra-cotta, y por los burgaleses *Bartolomé Ordóñez* († 1520), rival y continuador de Fancelli en el sepulcro de D. Felipe y D.ª Juana en Granada, maestro del relieve en los del trascoro de la Catedral de Barcelona, y *Diego de Siloée* († 1563) que fué digno continuador de las tradiciones de *Settignano* y de *Majano*.

Acaso equivocadamente se tiene por el principal creador de la recargada decoración plateresca á *Alonso Berruguete* (1480 † 1561) que trajo de su educación italiana (por los primeros años del siglo XVI) no el estilo de Buonarotti precisamente como se suele decir, sino uno suyo propio en que alcanzó la grandiosidad más por el carácter que por la redondez y riqueza de las humanas formas (así en la parte de sillería en Toledo que es de su mano y en las estatuas de Valladolid): á veces se ladeó del lado del neo-clasicismo como los Sansovinos (en la Santa Eulalia del Cristo de la Vega en Toledo) y á veces trabajó obras de un sano realismo, como el busto de Juanelo en el Museo de Toledo. *Jamete*, que tiene bellas obras decorativas en Cuenca, es el artista «plateresco» más delicado, aventajándose mucho por el gusto á *Diego Morlanes* que sostuvo con brillantez ese estilo en Zaragoza:—la obra capital de éste es la capilla del arzobispo D. Hernando en la Seo. —El amaneramiento cincocentista más ó menos influído por Buonarotti lo personifica el gran artista *Gaspar Becerra* (1520 † 1570), pero su más exagerada representación la obtuvo en las obras de Juni ya citado, y de *Arbulo Marguvete* que trabajó en la Rioja. *Cristóbal de Andino* y *Juan de Arfe* (nació en 1523) se distinguieron sobremanera en las artes industriales de la

Digitized by Google

herrería y la platería escultóricas que alcanzaron entonces gran perfección en Castilla. Los bronces ornamentales, aunque ricos en esculturas, de *Nicolás de Vergara el Viejo* († 1574), como la verja del sepulcro de Cisneros en Alcalá, son quizás la obra más pura y acabada del renacimiento español, que no alcanzó nunca, ni aun en Berruguete, á elevarse á la dignidad del arte estatuario.

Lo contrario ocurrió en Francia en donde si los italianos, como *Francesco Laurana* (en Francia desde 1460) pudieron llevar un estilo del ornato cuatrocentista allí completamente nuevo, la estatuaria italiana como la del mismo artista no era acaso superior, ni aun por las formas, á la de los últimos *tombiers* góticos. Fácil y felizmente unido el estilo de estos últimos continuadores del gran arte de *Claus Sluter* con las novedades del renacimiento, se formaron en Francia varias escuelas locales que con frecuencia dejaron en la nebulosa del anónimo, no siempre descifrado hoy, una gran porción de bellas obras del primer renacimiento francés; en él fué caso frecuente la colaboración de artistas italianos y nacionales, pero ocurriendo casi siempre que mientras los peninsulares reducían su labor á la exornación, los franceses fueran los encargados de labrar las estatuas. Aun se ignora si fué de los unos ó de los otros el autor del Entierro de Cristo, notable grupo de estatuas de tamaño natural en piedra que se labró en 1496 para el Monasterio de Solesmes: recordando en estilo más clásico y grandioso los entierros de Mazzoni, en Modena y en más estrecha relación con los de otras ciudades italianas, fué éste el modelo que más tarde imitó libremente *Ligier Richier* (1500 † 1567) en el de Saint-Mihiel, su patria, que es la obra capital de su distinguido autor. En la notable escultura sepulcral francesa se distinguió sobremanera *Michault Columb* ó *Colombe* (1431 † 1514) que trabajó sobre dibujos de *Jean Perreal* de 1502 á 1507

Digitized by Google

el sepulcro de los últimos Duques de Bretaña en Nantes, así como por dibujos suyos ejecutaron sus sobrinos *Bastien y Martín François* otras obras, entre ellas la fuente de Beaume-Semblançay en Tours. Los bellísimos sepulcros de los Delfines de Carlos VIII en esta ciudad son de *Guillaume Regnault*, discípulo y colaborador de Colombe. Como en la Turena (á la sazón asiento preferido de la Corte) se formó otro centro de la nueva escultura en Borgoña, en Troyes; más adelante se distingue por su especial carácter la escuela tolosana cuyo principal representante fué *Nicolás Bachelier* († 1572).—Á este período artístico, más bien que el gótico, corresponden las más conocidas obras de los *huchiers* (entalladores de madera) franceses: las puertas de Aix, las de Beauvais y Saint-Maclou de Ruan y la sillería de Amiens.—En España trabajaron algunos notables artistas franceses como *Esteban de Obray* en Aragón y Tudela y sobre todo *Felipe de Vigarny* ó de *Borgoña* († 1543), de Langres, rival de Berruguete en Toledo, al cual deberán acaso sean atribuídas las obras más características del estilo francés que se conservan en Granada (estatuas orantes de los Reyes Católicos en la sacristía de la capilla real, y el bellísimo entierro de Cristo en el claustro de San Jerónimo). *Pedro de Ibarra*, autor de la notabilísima colección de medallones del claustro del Arzobispo en Salamanca, parece un escultor de la misma educación artística.

Mucho más renombrada ha sido la escuela francesa del último período, el manierista, de la plástica del renacimiento: acaso merezca esa fama más que la similar italiana por el exquisito sentimiento de la forma humana, especialmente de la femenina, que distingue á los más notables representantes de ese estilo. Es verdad que recibieron de los pintores italianos de la escuela de Fontainebleau (el Primaticio especialmente) ese mismo ideal de la esbeltez en los miem-

Digitized by Google

bros, como recibieron el plegado fino de los ropajes que no oculta, sino que más bien expresa y acusa las bellezas naturales del desnudo. Es, con todo, el suyo un ideal esencialmente plástico y muy caracterizadamente francés, de adopción al menos, á juzgar por el sucesivo desarrollo de su Escultura nacional; pero es digno de ser notado que en el trascurso del siglo XVI ocurre en Francia todo lo contrario de lo que vino á ocurrir fuera, que de la plenitud de las formas que allí sin necesidad del ejemplo de los italianos alcanzaron los mismos *tombiers* góticos evolucionó el ideal en el sentido de la delgadez, aunque poniendo en ella mil sensuales encantos que acusan la llegada de tiempos de nada gótico espíritu. Esta escuela, por lo demás, respetó las grandes leyes del estilo, y en eso, como en todo, se aleja del ideal artístico de Miguel Ángel.

Aparte *Pierre Bontemps* (floreció por 1550) que propiamente es un artista de transición y cuyas obras más bellas son algunas de las del sepulcro de Francisco I y la urna de su corazón en Saint Denis, los notables artistas de esa escuela son: *Jean Goujon* (1520? † por 1570) autor de la Diana cazadora del Louvre y las Ninfas en relieve de la Fuente de los Inocentes en París, *Germain Pilon* (1515? † 1590?) cuya mejor obra es el sepulcro de Enrique II en Saint Denis, en que hay estatuas yacentes del cadáver desnudo del Rey y de la Reina Catalina de Médicis—y encima las orantes de los mismos personajes representados vivos—como fué en Francia costumbre, y muy propia para el desarrollo de la estatuaria, y *Barthelemy Prieur* (1550 † 1590) cuyas obras en bronce (varias en el Louvre) son de estilo más severo y amanerado.

En los Países Bajos, españoles entonces, siguió el arte un camino absolutamente paralelo al que en Francia acabamos de reseñar: bastará cambiar los nombres poniéndo los aún más olvidados de los escultores flamencos. Dos de estos hemos visto en Floren-

Digitized by Google

cia representando allí algo que se asemeja mucho al arte de Goujon y de Pilon, á una orientación artística muy semejante obedecieron otros paisanos suyos que trabajaron en Alemania, como *Hubert Gerhard* († 1609?) que se distinguió en Baviera y como *Alexander Colin* (1526 † 1612) que acabó al fin, con estatuas en bronce y relieves en mármol, el monumento sepulcral de Maximiliano I en Innsbruck, que era la empresa colectiva del arte escultórico alemán;—como fueron la capilla del Santo en Padua y la Santa Casa de Loreto las grandes obras colectivas de la escultura veneciana y del centro de Italia en el mismo siglo XVI.—Aquel cenotafio no se reducía al sepulcro, ya por sí obra importante; había que colocar en los intercolumnios del interior del templo palaciano que lo había de contener un gran número de colosales estatuas de los héroes y príncipes más renombrados de la Historia. Se trabajaron en bronce por muchos artistas que con el ejemplo de *Peter Visher el Viejo* (1455 † 1529), el principal de ellos, dejaron allí las pruebas más conocidas de la evolución del arte alemán en el sentido del renacimiento italiano. No es una escuela renaciente por las formas y gótica aun por el espíritu y la factura, como aquellas de entalladores de Augsburgo, Ulm y Nuremberg que ya fueron estudiadas en el capítulo 3.º; el pleno arte del renacimiento, aunque con acento alemán inconfundible, es el que inspiró creaciones tan bellas como el Rey Artús ó Teodorico el Ostrogodo, armados de punta en blanco (con lo que han podido excusarse los goticismos que una estatua desnuda habría hecho visibles) que son de un efecto muy grandioso.

Vischer, autor de esas obras, era de Nuremberg, contemporáneo de Alberto Durero, de quien fué puede decirse discípulo por los muchos consejos y enseñanzas que de él recibiera. La obra suya más alabada es el precioso monumento sepulcral en bronce de las re-

Digitized by Google

liquias de San Sebaldo en la Iglesia del santo en Nuremberg (trabajado entre 1508 y 1519). *Hans Daucher* († 1537) esculpió varias obras por dibujos de Durero, su maestro. *Hans Vischer* († 1549) es ya un artista del manierismo.

Con la revolución protestante y la lucha religiosa consiguiente no obtuvo ulterior desarrollo la escultura en Alemania, en Holanda, en Inglaterra y los países escandinavos, que se apresuraron por el contrario á destruir las obras de la plástica medieval existentes en sus templos. El renacimiento, llevado prematuramente á Hungría por artistas florentinos en tiempo de Matías Corvino, no logró echar raíces en aquellos países extremos de la cristiandad latina sobre los que pesó en los tiempos subsiguientes la amenaza de la dominación turca. En la Iglesia oriental subsistió hasta nuestros días la repugnancia por la imaginería de bulto, y los pueblos cismáticos libres, como Armenia y Rusia, del yugo mahometano aunque devotos de las imágenes sólo veneraron y sólo veneran las pintadas en tabla, perpetua reproducción del ideal bizantina conservado escrupulosamente en las escuelas monásticas cuyo centro es el Monte Athos.

Digitized by Google

CAPÍTULO X

La Escultura barroca (siglo XVII) y la contemporánea del recocó (1.ª mitad del XVIII)

Reducida la parte de Europa cultivadora de la plástica religiosa á las tres grandes naciones católicas (Italia, Francia y España, con la Flandes española), fueron también éstas las únicas en que fué aceptado el amplio sentido humanista del renacimiento y el consiguiente cultivo de las letras y las artes dentro de la imitación declarada de los modelos antiguos, hasta con la Mitología como aparato meramente estético. Toda escuela de imitación clásica, apenas trascurran los primeros años del entusiasmo imitador y se creen modelos de segunda mano, ha de dar en lo frío y en lo falso con toda probabilidad. Esta vez la falsedad había de acrecentarse por las singulares condiciones del nuevo centro de las artes europeas. Roma no tan sólo era el centro religioso; gracias á los Papas del Renacimiento, á Rafael y á Miguel Ángel, era también el modelo y paradigma de las Artes. Casi todas las esculturas helénicas ó romanas desenterradas se conservaban allí (pues aun no habían salido siquiera las de los Palacios Farnesios y Médicis para enriquecer los Museos de Nápoles y Florencia), los italianos nunca perdieron cierta habilidad técnica en el manejo de mármoles, bronces y estucos, no les faltó cierta imaginación y soltura por lo general, y algunos tenían

Digitized by Google

dotes naturales verdaderamente extremadas; los encargos fueron frecuentes y considerables, pues nunca se había edificado y esculpido tanto como entonces ni las corrientes de la moda habían ensalzado jamás tanto á los profesores de las llamadas nobles artes que tuvieron mil circunstancias en que poner á prueba su talento y el mérito de su labor. Fué, con todo, desastrosa la marcha general del arte mientras subsistió ese monopolio en la dirección y orientación estéticas, esa hegemonía que retuvo Roma en sus manos, en las artes escultóricas principalmente, durante los tres siglos XVI, XVII y XVIII.

Andaba muy poseída de una superioridad indiscutida para que, á poco que cooperara la natural fatuidad de los recuerdos imperiales de aquella ciudad eterna, no diera en lo hueco y aparatoso. No era popular el arte romano, hijo siempre de la suntuosa emulación de las nuevas generaciones de pretendidos Mecenas, de aquellos Papas y Cardenales que querían rivalizar con la memoria y eclipsar el recuerdo de los Médicis y los della Rovere. El entusiasmo tenía mucho de insincero aun en los más famosos Mecenas que sólo de la gloria personal se preocuparon, y á lo más de dejar una frase ó un hecho anecdótico que pudieran recoger y eternizar sus asalariados cronistas.—El mismo León X después de besar solemnemente en una y otra mejilla al Ariosto dejaba que el poeta se muriera de hambre, y un su deudo, Pedro de Médicis, repartía con toda igualdad sus favores de Mecenas entre los dos que él llamaba «prodigios de su corte»: ponía en el mismo pie de igualdad á un andarín (por cierto español de nación) y á Miguel Ángel, al que además encargaba le labrara cuidadosamente estatuas de nieve (!)—El sentimiento religioso tomaba además un carácter nuevo: á la enemiga del protestantismo por el culto externo contestóse poniendo más especial empeño en contribuir con el brillo de las artes á la pom-

Digitized by Google

pa y suntuosidad de las ceremonias, exagerando la reacción de las ideas; si el Concilio de Trento y la reforma de las costumbres pusieron en entredicho en la casa de Dios al estilo madrigalesco de la música y hubo momentos en que los Prelados pensaron en prohibir toda otra que el canto llano,—á las gestiones del Legado Cervinc aplazando la resolución, que se apresuró en tomar cuando llegó á ser Papa con el nombre de Marcelo II, debió el arte la severa polifonía palestriniana—no se sintió del mismo modo por los Padres del Concilio el afán en irles á la mano á los escultores y pintores que no profanaban menos que los músicos la seriedad, sencillez y decoro de los templos con aquel arte desaforado grato á sus enorgullecidos Mecenas.

Para responder á semejante espíritu de suntuosidad, pompa y hueca resonancia nada como el arte de Miguel Ángel en el que ya vimos traducido el espíritu del renacimiento romano. En el siglo XVI se imitaron las formas corporales de las creaciones de Buonarotti; algún tanto despreocupado de ellas y de las anatomías exageradas y libres con las que vinieron á la vida del arte, el del siglo XVII es la continuación y puntual desarrollo del ideal miguelangelesco del conjunto, de lo disimétrico, de la silueta victoriosa á la que todo otro ideal se somete, de la grandiosidad aparente, de las actitudes forzadas y de la traducción escultórica de la arquitectura por medio de figuras que son «la personificación de las fuerzas vivas de la construcción»: es, *sit venia verbo*, aquel el reinado de los «angelotes de cornisa».

En las formas del cuerpo humano sí que hay una marcada evolución en el sentido de hacer más muelles, redondeadas y opulentas las figuras: recuérdense los senos abultadísimos, á lo Rubens, de las alegorías epulcrales de Bernini en el Vaticano, que aun procuró que algún ángel los oprimiera como para que sal-

Digitized by Google

tara la leche de «la Justicia» y de «la Caridad» sobre la frente del Pontífice Barberino Urbano VIII. El barroco es en esto como la degeneración y la afeminación del estilo de Miguel Ángel: ambos marcan los dos consabidos momentos sucesivos (el de lo grande y el de lo bonito) que toda evolución artística suele demostrar. En contradicción con el tamaño, porque es el colosal el usado casi siempre por los escultores barrocos, lo lindo y lo bonito, exageración del estilo intermedio de *Lorenzo Bernini* (1598 † 1680) son de ver en las obras que por otra parte suelen ser menos exageradamente barrocas de *Alessandro Algardi* (1598 † 1654) y en los niños, los *putti*, del flamenco romanizado *Francesco Duquesnoy* (1594 † 1644) que son bellos é ingenuos. Era esta última condición, la ingenuidad, la más rara entre los escultores barrocos sólo preocupados de la expresión de los sentimientos apasionados (hasta las alegóricas figuras han de ser dramáticas) del movimiento violento del ánimo y el del cuerpo en todos sus miembros, y del empeño verdaderamente loco de señalar en el mármol el instante fugitivo perpetuándolo. Cuando por especiales condiciones dió el artista con un tema reposado obtuvo los únicos éxitos indiscutibles de la plástica del siglo XVII: el afán de copiar la actitud natural del cadáver incorrupto de Santa Cecilia dió ocasión á *Stefano Maderno* (1571 † 1636) para crear una obra maestra (Iglesia de la Santa in Transtevere); la sencillez de medios en el encargo pontifical de un sepulcro para la Condesa Matilde (la de la lucha de las investiduras) fué la ocurrencia de que Bernini creara su más bella obra (en el Vaticano) y en general, en el siglo XVII y lo mismo en Roma que en París, las obras más bellas y aceptables son los retratos:—en Roma las estatuas orantes en varios sepulcros del Vaticano y Santa María la Mayor; en París especialmente los bustos-retratos de hombres ilustres en Letras ó Artes.—Fueron éstas, aunque frecuentes,

Digitized by Google

verdaderas excepciones, pues por lo general el barroco es arte muy movido. Con sólo contemplar los cortinones pesadamente imitados en mármol en los sepulcros del Vaticano habría para suponer, si los blancos nubarrones (otra invención barroca) con su pesadez no nos desengañaran, que todos los vientos se han desencadenado por allí huracanados, pues se les ve á aquéllos llevados en todas las direcciones de la estrella náutica; también son arrastrados por el vendabal las ropas siempre flotantes de aquellas figuras alegóricas ó angélicas que fueron petrificadas instantáneamente cuando acababan de precipitarse en aquel lugar: les corría, sin duda, mucha prisa en cumplir el difícil cometido de declarar á los mortales vivos las virtudes y talentos de los ilustres difuntos que encargaron obras de tanta suntuosidad y vana magnificencia.

También es Miguel Ángel el que hizo en eso enloquecer á los escultores barrocos: nunca se había propuesto la escultura aprisionar el instante fugitivo del paroxismo de la pasión ó el de la palabra que apenas pronunciada surte maravillosos efectos. Pero desde que por un portento singular la barba del Moisés demostró aún medio retenida, al haber tropezado con los dedos, el instantáneo movimiento de la cabeza irritada que acababa de volverse, y desde que por otro milagro del arte aun más extraordinario, las manos de Dios expresaron en el techo de la Sacristía la creación de los astros y de las plantas y la del alma del primer hombre (traducción felicísima del bíblico *dixit et facta sunt)*, desde que tan atrevidos y peligrosos ejemplos se dieron, la plástica perdió el tino, el reposo, las inconmovibles leyes estáticas suyas, y se puso locamente á competir, con ser tan materiales y pesados sus recursos, con los aladas y sugestivos de la palabra y la Poesía. Todo fué entonces forzada expresión: el evangelista Mateo pasa vertiginosamente las hojas del libro que un ángel le sostiene; el santo padre de la

Digitized by Google

Iglesia escribe con tanto temor de que se le escape la inspiración, que sin buscar la comodidad de una mesa, apoya sus pergaminos en la rodilla levantada; el paroxismo del éxtasis de Santa Teresa (del Bernino) hubo de expresarse con un corazón que un ángel atraviesa con su flecha, y la modestia de San Bruno (del flamenco *Miguel Stoltz*, en el Vaticano) por la actitud teatral con que rechaza la mitra que un ángel, aun volando, le baja del cielo (!) precipitadamente. El martirio, los dolores y los trasportes más apasionados, que en la realidad duran un solo instante, se convierten en cosa de perpetuidad al esculpirlos; sólo en eso y por eso se atrevieron á demostrar los barrocos cierto espíritu que es *naturalista* sin tener nada de verdaderamente *realista:* al sacrificarlo todo al arrebato del instante elegido, cuando acaeció que se quiso representar el momento de la muerte, no tuvieron inconveniente en representarla con un esqueleto, ni siquiera medio revestido de carne como en la edad media macraba:—así el que llega precipitado para señalar el último grano que cae en el reloj de arena de la vida en el sepulcro de Alejandro VII (en el Vaticano, de Bernini).

El gusto barroco de lo difícil sin la hermosura, de lo exagerado sin la fuerza, de lo extravagante sin la novedad, había de llevar á los más complicados trabajos de la técnica en lo que fué extremada la escuela de Nápoles: allí está la capilla de los San Severo que les colma é hincha de satisfacción á las multitudes de gusto más depravado; las figuras son extraordinariamente vulgares, pero aun es más notada esa desgracia por la ímproba labor de los varios artistas, que el uno hace ver las formas del cadaver de Jesús á través del sudario aunque marmóreo trasparente (*San Martino*: † 1752) y el otro manifiesta el velado desnudo de la Condesa Cecilia Gaetani (que allí simboliza «el Pudor», y hace ver su fisonomía vulgar con haberle en-

Digitized by Google

vuelto hasta la cabeza misma con el velo *(Corradini* † 1752). Por si faltaban mayores esfuerzos de la virtuositá, hay allí un genio que viene á desengañar á uno que como un pez estaba envuelto en las redes del error á través de cuyas mallas marmóreas ha tenido que introducir el cincel su autor *(Queirolo*, contemporáneo de los anteriores) para ir trabajando penosamente el cuerpo desnudo del «desengañado».

No era ciertamente la corte de París y de Versalles en tiempo de Luis XIV de espíritu menos pomposo, hueco y vano que la Roma de los Barberini y los Corsini; el arte de los escultores franceses no fué en consecuencia sino fiel continuación del barroco italiano, al que llevaron tan gran contingente de artistas que, por los años de 1700, estaban en mayoría entre los escultores establecidos en Roma. De todos ellos el más notable fué *Pierre Puget* (1622 † 1694). Es un Bernini aun más exagerado que el napolitano, aunque con algo de la grandiosidad de formas de Miguel Ángel: su mejor obra el Milón de Crotona del Louvre. Fué Puget el creador de otro de los tipos del barroco: la talla escultórica de la proa monumental de los navíos de alto bordo que entonces se usaban. El más fino y delicado sentimiento de la forma que es característica del arte parisién se abrió lugar con las obras de *François Girardon* (1628 † 1715) especialmente en las trabajadas para fuentes y jardines. Lo más digno de la escuela francesa del siglo de Luis XIV son los bustos, retratos de peluconas, en los que se distinguieron *Girardon*, autor del busto de Boileau, *Antonio Coyzevox* (1640 † 1720) con los bellos de los pintores Carlos Lebrun y Mignard y el flamenco afrancesado *Martín Van den Bogaard* ó *Desjardins* (1640 † 1694) con el de Colbert: todos ellos en el Louvre.

Había adquirido Francia la dirección artística de la Europa aunque muy arrimada al arte de Roma,—á donde ya mandaba pensionados y en donde ya tenía

Digitized by Google

academia;—la conservó y aun la acrecentó cuando al arte barroco de Luis XIV se le dió por sucesor aquel otro más fino, más delicado en el detalle ornamental, hecho para salas de menos aparato y de mayor intimidad (con frecuencia pecaminosa) que el corrompido reinado de Luis XV permitió que se llamara «estilo Pompadour» del nombre de la concubina del Rey. El tránsito del barroco al recocó es en la estatuaria el paso de los angelotes de cornisa y los mascarones de proa á las Dianas de los jardines y á las Gracias impúdicas de los salones é interiores. Grecia y la misma Roma no habían llegado á crear un arte estatuario de la forma sensual: más atrevidas, su lubricidad había sido completa y únicamente indecorosa. El estilo recocó es acaso el primero en que con hipocresía en el asunto y aparente sencillez candorosa en la expresión (para lo cual la Arcadia prestó sus pastorcitos) desborda la sensualidad en las líneas suaves de la forma misma, que están traduciendo el ideal muelle y afeminado de la vida de salón de aquella sociedad aristocrática.

Con todo, el nuevo ideal no era oratorio sino estrictamente plástico; dentro del amaneramiento era algo que realmente podía ser traducido por la estatuaria que se volvía á poner así dentro de su terreno natural, buscando una vía de progreso en la forma, olvidándose de la porfía barroca de la expresión y el movimiento; además, era sincero, aunque sensualista, el nuevo arte, y no es de extrañar que más agradables sean las traducciones esculturales de la corrupción de la regencia, que no los aparatosos sepulcros del arte oficial—que pretendían ser traducción marmórea de las verdades eternas y de las mundanas lisonjas que el genial arranque de Bossuet iba entremezclando en sus célebres oraciones fúnebres.—Por todo eso es preciso reconocer que la plástica del recocó tuvo no pequeña influencia en el desarrollo sucesivo de la Escultura que, además, al acentuar su carácter profano se fué generalizando

Digitized by Google

en aquel tiempo, y por la influencia francesa, entre los protestantes y en la oriental Rusia, países antes cerrados á la estatuaria.

Los principales artistas contemporáneos del recocó no son más que medianías: hicieron monumentos sepulcrales, otros aparatosos en las plazas, y principalmente fuentes y bello ornato de jardines con estatuas, grupos, relieves y jarrones, que unas veces trabajaban en mármol y otras muchas en vil plomo desfigurado con la pintura—así en la Granja las obras de toda una colonia de artistas franceses y las del alemán *Rafael Donner* (1693 † 1741) en la Plaza Nueva de Viena.

Aparte Italia y Francia, no existió sino en España un desarrollo natural de la escultura en el siglo XVII. Hemos citado á varios artistas flamencos que florecieron lejos de su patria, en Italia ó en Francia. En Viena se distinguió otro paisano suyo *Adriaen de Fries* (1560? † 1627?) cuando sóla aquella ciudad estaba libre de la guerra de treinta años que asoló á la Alemania entera. Apenas se fué recobrando, las cortes de aquella nación fueron solicitando la labor de artistas extranjeros como *Volpini* llamado *dei Maestri* († 1729), que trabajó en bronce la estatua ecuestre del Elector de Baviera Max Manuel (Museo de Munich); la más bella obra ecuestre de toda esta época acaso sea la del Gran Elector en Berlín, obra del notable escultor alemán *Andreas Schlüter*, (1664 † 1714) que hizo mascarones muy característicos (invención fué esta de Juan de Bolonia) en el edificio que es hoy la Armería real de Berlín.

De Rubens—que fué un artista barroco, aunque por la sanidad de su realismo, la magia de su colorido y el encanto de sus creaciones se le perdone su indudable parentesco con Bernini— procede toda una escuela de la escultura flamenca, cuyas obras más características son los complicados y estupendos púlpitos, confesonarios y otras piezas de madera no pintada, ri-

Digitized by Google

cos en esculturas de gran tamaño, muy bellas á veces y de singular efecto siempre.

CAPÍTULO XI

La imaginería española de talla polícroma
(1550 á 1750)

El sentimiento religioso del pueblo español que fué arraigadísimo y la severidad, y aun la que podemos decir sequedad estirada de la corte de los Austrias, fueron parte á separar á España de las corrientes artísticas del barroco casi contemporáneas en sus orígenes de la sequedad escurialense muy característica. Por otra parte el innato realismo de los artistas españoles,—que con él se sienten fuertes é independientes, mientras que el sentido exquisito de las bellezas de la línea pura suele ser para ellos libro cerrado con siete sellos,—ha hecho que la escultura española no haya podido tener muy entrometidas en el suelo las raíces (con ser España uno de los países modernos en que más se ha cultivado) sino cuando, dando de mano á las exquisiteces de la forma pura y á la monocromía, fría para ojos españoles, se ha introducido valientemente por el campo del naturalismo escultórico avivándolo con la expresión sincera del más profundo sentimiento religioso. Este arte, verdaderamente popular en nuestra tierra, es de muy secundaria importancia en la dignidad y categoría de las artes escultóricas, pero al fin bien

Digitized by Google

digno de estudio porque ha creado una forma acabada y cristiana de las representaciones sagradas. El arte cristiano gótico ó el del primer renacimiento son muy más dignos de eterna nombradía; pero no puede en general decirse de ellos, ni tampoco de la escuela de tallistas del último gótico, que acometieran la más alta empresa de la escultura religiosa, á saber: la representación del mismo personaje sagrado al que miran las muchedumbres casi como la propia realidad del Ser: ya dije que al arte gótico se le pidieron narraciones sagradas en relieves ó teorías ó procesiones de los bienaventurados en las portadas; pero se le libró del compromiso de llenar el santuario mismo con una gran estatua, mientras que antaño los escultores griegos esculpieron, tallaron ó fundieron el ídolo mismo. En el renacimiento ya se labraron verdaderas imágenes de santuario (recuérdese el Crucifijo de Donatello, el de Brunelleschi y el de Cellini, la Pietà y el Salvador de Miguel Ángel); los imagineros españoles lo que consiguieron además fué hacer populares á sus imágenes, permitiendo para ello, es verdad, que el pueblo se les impusiera con la introducción de la policromía realista (bien distinta de la de cuatro ó tres colores fundamentales, que fué la única aceptada por los griegos, los góticos, los della Robbia y demás escuelas escultóricas de buen sentido), de las vestiduras de quita y pon (que dejan el cuerpo reducido á unos palitroques que sostienen la cabeza, manos y pies), las alhajas, coronas y otros postizos, y, andando el tiempo, los ojos de cristal, las lágrimas, las pelucas, y en algun caso (El Cristo de Burgos) la piel humana con las uñas nativas: ¡horrendas concesiones de un arte escultórico desorientado, bien olvidadizo de su espíritu plástico propio!

Ni siquiera tiene el español el mérito de la originalidad: el realismo del cristianismo sincero con las formas del renacimiento y con la ayuda de la policromía realista lo hemos visto en la escuela de Módena glo-

Digitized by Google

riosamente representado por *Guido Mazzoni* y sus continuadores. No están demostradas las relaciones que con esa escuela de la terra-cotta haya podido tener *Torrigiano*, que dejó en Sevilla obras acabadísimas; acaso *Juni* habría estudiado en Italia las obras del modenés *Begarelli* y, al establecer definitivamente en Valladolid su taller, pensó en desarrollar en ese mismo sentido modenés, aplicándolo á las estatuas y grupos procesionales, aquel arte de la talla de la madera pintada que los españoles del siglo XVI habían aprendido de los alemanes y flamencos del siglo XV. De *Juni* son al menos las más antiguas imágenes para andas—excepto una de *Becerra*, encargo real, que también es del mismo tiempo (la Soledad de Madrid).—De aquél la obra más bella es una Dolorosa (la Virgen de los cuchillos en Valladolid) con la que triunfalmente rivaliza la de su continuador *Gregorio Hernández* (la Virgen de las Angustias hoy en el Museo de la misma ciudad). Uno y otro artista personifican bien á la escuela valisoletana en los dos principales momentos de su larga existencia: Juni aun es un manierista italiano á quien poco á poco va purificando de sus valentías y formas desaforadas el realismo innato en el terruño castellano serio y devoto; Hernández es ya la acabada expresión de ese mismo espíritu realista, pero conservando aún de la lejana tradición itálica el sentido preciso y plástico de la forma, que es planta que en aquel terruño arraiga dificultosamente: es, en suma, un artista de la transición del manierismo al realismo, como lo hubieron de ser también los pintores del reinado de Felipe III que en Valladolid tuvo precisamente su corte.

Mientras en Italia se perpetuaba en la terra-cotta pintada el realismo popular despreciado por los artistas barrocos, en España arraigaba definitivamente con la madera por materia: pero, como antes los relieves de los retablos, revestida la talla de estucos en los desnudos (encarnado) y en los dorados ropajes (estofado).

Digitized by Google

En Italia á fines del Siglo XVI se distinguió *Paladini*, que completó en sentido realista los relieves de los della Robbia en el Hospital del Ceppo en Pistoia; por 1700, un tal *Maragliano* de Génova que hizo grupos de nicho de buen efecto; y por el siglo XVIII los escultores más bien de género que religiosos que tantas figuras hicieron para los grandes «presepii» de las Iglesias y los más pequeños de las casas particulares. En España—que en el siglo XVIII también vió hacer muchas figuras realistas de nacimientos: uno de ellos es de Salcillo—el triunfo del nuevo arte fué definitivo cuando con el ejemplo de Valladolid se afianzó la nueva escuela sevillana, con las obras de *Juan Martínez Montañés* († 1649). Sus mejores obras son el Crucifijo de la Catedral y el Sto. Domingo del Museo en Sevilla. Un discípulo suyo, el granadino *Alonso Cano* (1601 † 1667), dotado, acaso más que ningún otro español, del don de la plasticidad y el delicado sentir de la línea y el bulto, creó con las lecciones de Montañés la notabilísima escuela de Granada, en la que fué seguido en mérito por *José de Mora* (1638 † 1725; su obra maestra el S. Bruno de la Cartuja de Granada, que suele atribuirse equivocadamente á Cano), delicadísimo imitador de su estilo, al que dió una suavidad y delicada morbidez que contrastan con la valentía, sobriedad y vida que imprimió en sus estatuas *Pedro de Mena Medrano* († 1693), otro de los discípulos de Cano, y el que logró, aventajándose al maestro, crear y caracterizar más número de tipos de imágenes (por ejemplo, el ciclo casi completo de los santos franciscanos): son obras del más noble realismo, y en España, aunque nunca suena el nombre de su autor, las más populares y conocidas (ejemplo, el San Francisco, del cual uno de los mejores ejemplares, el del Tesoro de Primada, también suele ser atribuído equivocadamente á Alonso Cano). *Pedro Roldán* (1624 † 1700) y una distinguida escultora, *Luisa Roldán* (1656 † 1704),

Digitized by Google

hija suya, continuaron las tradiciones realistas de menos depurada forma del arte sevillano de Montañés, con el que contrasta el de Cano y sus discípulos por la sencillez, el reposo y el respeto á todas las leyes clásicas del estilo que maravillan en los granadinos. No parece creíble que estos artistas sean, como son, contemporáneos de todos los desafueros del barroco en Italia y en Francia, y de los caprichos arquitectónicos del churriguerismo español—que es un arte pesado, pobre de dibujo, duro y desabrido, y muy digno de los criollos y los mestizos mejicanos y peruanos, entre los que tuvo más justificado arraigo y más perdonables imitadores.

El churriguerismo no abusa de las estatuas tanto como el borrominesco italiano y el estilo francés «Luis XIV», y deja bastante libre además un nicho muy amplio para colocar la procesional escultura, obra de los imagineros: con esta separación de las dos artes que entonces acaece no es raro que estos se aferraran á la tradición realista, verdaderamente popular y que si no fuera por las volantes vestiduras de complicados pliegues (de las que no podrían librarse, dadas las modas que de París ó de Roma les trasmitían los grabados), no se pudiera á veces conocer la marcha del mal gusto en obras que están colocadas en retablos de la más loca carpintería churrigueresca. Así, y con la proximidad á Granada y Málaga en donde trabajaban los últimos discípulos de Alonso Cano, se explica el arte más bello y más trágico á la vez que más reposado y vivo que ha podido crear la gubia española: el de *Francisco Salcillo* (1707 † 1748) en Murcia. Nadie podría creer, sin todos esos antecedentes, que fueran contemporáneas del recocó obras como los pasos del Beso de Judas, la Cena, y sobre todo la incomparable Oración en el huerto, que son de las más bellas obras que haya podido crear el arte cristiano.

Si en España no alcanzan, con todo, los escultores

Digitized by Google

realistas, la fama y gloria universal que proclama los nombres de Murillo y Velázquez, es porque no se doblega la estatuaria del mismo modo á la imitación sin escrúpulos de la realidad viva. La genialidad del arte español no está por eso menos patente en las obras que acabamos de estudiar, ni falta en ellas cuándo el ascetismo de Zurbarán (en Mena), cuándo el lácteo sentir devoto de las obras maestras de Murillo (como en la pequeña Inmaculada de Cano en la Catedral de Granada): ni pudiera ocurrir de otra manera en obras nacidas aquí en el período único de nuestra originalidad é independencia estéticas.

CAPÍTULO XII

La escuela neo-clásica *(1750-1850)*

Volviendo al estudio del movimiento artístico (principalmente francés) del siglo XVIII es preciso reconocer que, con espíritu más ó menos sensualista y afeminado, se estaba verificando un cambio saludable en la orientación estética en aquel París que entonces, en el siglo de los enciclopedistas era más que nunca el cerebro de Europa y conquistaba, y por muchos años había de conservar, la dictadura en las modas y en las artes. Del barroco estilo Luis XIV al llamado Pompadour y de éste al estilo Luis XVI existe en el dibujo y detalle ornamental un proceso de verdadera depuración de las formas en las que se va aquilatando más

Digitized by Google

y más el exquisito gusto parisién. En una Historia de la Estatuaria no deja de tener importancia el hecho con referirse á las artes escultóricas de más secundaria trascendencia, porque el síntoma es elocuente y la gran escultura suele llevar una marcha paralela: hijas son la una y las otras artes del espíritu estético de la línea, el bulto y la compensación ó el equilibrio de las masas, aunque la Estatuaria reclame lo que entonces faltaba, hálito de vida y varonil energía creadora.

No tuvieron esas dotes supremas los artistas precursores de Canova, aunque algunos progresos habría que señalar en las obras de los escultores del 1750. *Edme Bouchardon* (1698 † 1762) demuestra en sus obras que no en vano trabajó largos años dibujando las piedras grabadas antiguas para el libro del arqueólogo Mariette (su mejor obra la fuente de Grenelle en París); *Etienne Falconet* (1706 † 1791), teórico de la escuela de Diderot, su amigo, es el autor de la colosal estatua de grandioso efecto que Catalina II hizo elevar junto al Neva á la memoria de Pedro el grande fundador de San Petersburgo y del Imperio (es masa de bronce mayor que la de ningún obelisco: fué trasportado entre dos grandes fragatas), y *Jean Bte. Pigalle* (1714 † 1785) se adelantó en el monumento á Voltaire á los modernistas de hoy por haber dejado al desnudo el apergaminado cuerpo de aquel viejo maligno á quien no había de favorecer una anatomía semejante. Pero lo más exquisito y lo más característico es la escultura ornamental, y lo más bello las pequeñas estatuitas de niños y pastorelas en que tanto se distinguió *Clodion* (1738 † 1814). En España *Felipe de Castro* (1711 † 1775) también acertó felizmente á devolver, aún en estatuas grandes de mármol, todas las gracias de la infancia, pero con un amaneramiento muy otro que el deliciosísimo de Clodion. Obras extremadamente semejantes son las conocidísimas de la porcelana vieja-Sajonia, bien dignas de memoria.

Digitized by Google

El humanismo del renacimiento que fué entusiasmo sincero por la antiguedad en los siglos XV y XVI, y que en el XVII se había ido convirtiendo á veces en ejercicio erudito y labor de colegio de jesuítas, adquirió desde el siglo XVIII verdadero rigor científico, disciplinandose y sistematizándose los estudios de la Árqueología clásica. Nuevas estatuas desenterradas, excavaciones continuadas y felices, museos del antiguo, que es entonces cuando se formaron (el capitolino, el pio-clementino), colecciones notables (como las del cardenal Albani) y los primeros descubrimientos de Herculano y de Pompeya fueron base para sistemáticos estudios verdaderamente eruditos, á los que dió Lessing espíritu adivinatorio de la antigüedad con su libro sobre el Laocoonte, y que Winckelmann redujo á unidad poniendo con el suyo al alcance de todas las inteligencias el secreto de la plástica helénica y romana. Por primera vez en la historia venía á ser apreciada una civilización pasada no por uno ó dos artistas de singular perspicacia, sino por todas las gentes doctas. A qué extremos de imitación no llevó el entusiasmo por lo antiguo lo puede decir la revolución francesa, que, como ha demostrado Taine, fué en gran parte un remedo del republicanismo de las antiguas Atenas, Esparta y Roma. No es de extrañar, pues, que en las artes de la decoración, el estilo «directorio» y el estilo «imperio» sean una renovación de las artes greco-romanas que aquellos artistas creían fiel, y que á nosotros nos parece caprichosa.

Otro tanto había de ocurrir en la Estatuaria. Los estudios clásicos de la Estética alemana, los modelos antiguos de las colecciones romanas y el espíritu de restauración del antiguo, que animó pedantescamente á los demagogos de la gran revolución, habían de producir de consuno un arte figurado que no tan sólo quisiera imitar, sino restaurar y restablecer en toda su pureza así las formas como el espíritu de la escultura

Digitized by Google

de la antigüedad. No sólo respondió á esa tendencia la obra de los escultores, sino que David y sus numerosos discípulos levantaron una escuela de pintura, fría, teatral, aparatosa, que quiso asburdamente ser escultórica y clásica y que por muchos años logró imponer á toda Europa una muy onerosa dictadura.

Venecia, que en el siglo XV ya se distinguió por el espíritu filo-helénico de sus artistas, vió nacer en sus dominios al que, con más talento y sentido de la forma que David y con más adecuados elementos (al fin imitaba á las estatuas y á los relieves, antiguos con otras estatuas y otros relieves y no con los pinceles) quiso continuar la Historia de la escultura antigua. Supongamos que desde el siglo II antes de Jesucristo no han trascurrido veinte siglos, y que llevado el Apolo de Belvedere á los confines del mundo bárbaro se convierte en modelo (ya algo amanerado) de un escultor genial que en él se educa sin poder desterrar en absoluto de su espíritu y su técnica algo de extraño que lleva en su alma «bárbara», que sería patente á los ojos experimentados de un ateniense: eso vino á ser el arte de *Antonio Canova* (1757 † 1822), especialmente en las obras de asunto mitológico (la más feliz es acaso el Amor y Psiquis del Louvre; característica de su estilo la Venus y Marte del Museo de Recoletos en Madrid). Es la más radical rectificación del ideal barroco del XVII y del ideal recocó del siglo en que nació; la más fiel monomanía de instauración de la escultura, imitando (de manera en demasía elegante y teatral) el arte clásico conocido en las obras en que ya apareció en los trances de la decadencia; la más radical negación al mismo tiempo del espíritu cristiano ó romántico y del realismo estético; un arte frío, acicalado y pretencioso, sin jugo ni originalidad, que así como el siglo XIX fuése penetrando cada vez más y más en los secretos del arte de Fidias había de quedar en mayor y más despreciativo olvido. Hoy corren las

Digitized by Google

obras de Canova, con proclamarlas el autor por suyas y de su siglo, la suerte que reserva la posteridad á las antigüedades forjadas y falsificadas, la de ser arrinconadas; como los falsos cantos de Ossian y de Fingal que su contemporáneo Macpherson hizo pasar por obra auténtica de los bardos celtas, así tenemos hoy como monumento de interés puramente histórico á las infatuadas creaciones de Canova.

El neo-clasicismo triunfante se extendió muy luego por toda Europa, en donde no hay una sola ciudad en que la escultura sepulcral no recuerde el estilo de los sepulcros que dejó el maestro en el Vaticano, en Venecia y en Florencia. En Inglaterra *Flaxmann* (1755 † 1826: monumento de Colins en Chichester), en España *José Álvarez* (1768 † 1827), en Italia *Tenerani*, en Francia *Chaudet* (1763 † 1810), en Alemania *Dannecker* (1758 † 1841), en Suecia *Sergel* (1736 † 1813) y *Fogelberg* y en Dinamarca el gran artista *Thorwaldsen* son escultores de un neo-clasicismo puritano. En todas partes influyó de una manera decidida y por muchos años aquel que de simple pastorcito (como Giotto y Mantegna lo fueron también) se elevó á escultor de los Papas y de Napoleón y Dictador de las artes plásticas de su tiempo. Sus discípulos, como él, han sido los artistas que más hábilmente han completado, al restaurarlas, las obras fragmentarias del antiguo,—moda esta de las restauraciones que fué entonces cuando comenzó á quedar en desuso al dejar sin brazos á la Venus de Milo;—la labor antigua y la nueva en obras como las eginéticas (restauraciones de *Thorwaldsen)* y el Apoxiómenos (restauración de *Tenerani)* son casi indiscernibles, lo que es gran alabanza para los modernos y demuestra hasta qué punto fué sabia la escuela neo-clásica. Sobre todo en las manos de *Barthel Thorwaldsen:* el conocimiento de modelos más antiguos y los dotes singularísimos del simpático artista contribuyeron á formar un arte más sincero, más ju-

Digitized by Google

goso, más lleno de vida y de serenidad que el aparatoso y teatral de Canova. Al del artista danés no tiene el crítico bastante valor para tacharle de pseudo-clásico, pues hay un no sé qué de verdad y de sinceridad personal en aquellas formas robadas del antiguo. Sus obras maestras, en especial Jesús y los Apóstoles, están reunidas en el Museo de su nombre en Copenhague—que es una pieza cuadrada de cuatro galerías bajas, en cuyo patio central, entre flores, duerme su autor el sueño eterno rodeado de la mayor parte de las serenas creaciones suyas.

El clasicismo del renacimiento (en el mismo Andrea Sansovino y en los venecianos) había sido como un ingerto traído de la planta greco-romana á una rama del arte vivo del cuatrocento italiano; éntre 1750 y 1850, y principalmente por Canova, no se pretendió precisamente ingertar nada, sino que diríamos más bien que se quiso hacer rebrotar con el cultivo más cuidado y esmerado el árbol ya seco de la escultura pagana. Aunque con todos los honores debidos al glorioso intento fracasaron el escultor moderno y sus secuaces; pero que no fué del todo perdida su labor lo declara el restablecido sentimiento de la forma bella que, aunque no está todo lo generalizado que debiera entre las personas cultas, es hoy uno de los elementos vivos de la cultura estética moderna. En ese siglo que acabamos de determinar (1750-1850) todos los artistas son neo-clásicos, aun aquéllos mismos que quisieron pasar por realistas, ó los que especialmente se dedicaron á continuar las tradiciones y las formas de un arte nacional, como ocurrió con muchos escultores franceses y algunos alemanes. Todos tenían metido dentro de su alma el ideal de la mera plasticidad bella, aunque no todos tomaran como Canova por modelo á las estatuas helénicas ni se apartaran como él de toda expresión de la vida personal é individual y de todo acento realista. Y como, aparte el grupo de los pseu-

Digitized by Google

do-clásicos, son muchos los escultores neo-clásicos que en las corrientes artísticas disidentes se distinguieron, deben ser aquí citados los más notables. Dejando á un lado á Thorwaldsen, que es la más gloriosa personalidad de ese período, pero que es acaso más puro en su helenismo que Canova mismo, han de formarse dos verdaderos grupos nacionales: el francés y el alemán.

En Francia la natural corriente de las ideas y la evolución en las formas alcanzó granazón perfecta en las obras de dos contemporáneos poco más viejos que Canova, *Agustín Pajou* (1730 † 1809) y *Antoin Houdon* (1741 † 1828), en cuyos retratos hay más vida y expresión del carácter que en ninguna otra obra moderna (ejemplos, el busto de Buffon en el Louvre, del primero, y del segundo la maravillosa estatua sedente de Voltaire en el vestíbulo de la Comédie-Française; de Houdon hay en Roma, en Santa María degli angeli, un San Bruno, rival digno de los esculpidos por los imagineros españoles). Más jóvenes que Canova fueron aquellos artistas de educación clásica que como *François Rude* (1784 † 1855) ó *François Pradier* (1786 † 1852) desviaron el ideal haciéndolo fracasar al pretender poner el uno en líneas clásicas el arrebato de la pasión popular, como en su célebre grupo «la marsellesa» del arco de la estrella, y al intentar el otro la fusión de las formas clásicas con las propias del arte francés inmediato; que como *Barye* (1796 † 1875) aplicaron aquel ideal plástico de la forma á la representación de los animales; que como *Duret* (1804 † 1865) lo combinaron más felizmente con el natural realismo de las figuras de género, como el pescador napolitano ó el que baila la tarantela, que parecen creaciones de la época «helenística» del arte clásico; ó que como *David d' Angers* (1789 † 1856), convertido á un realismo sano, trató de devolver toda la verdad fisonómica de las grandes celebridades contemporáneas en el clásico es-

Digitized by Google

tilo del bajo relieve en la notable y muy completa serie de sus medallones iconísticos.

Corrientes de menos pronunciado nacionalismo artístico y de mayor imitación de los modelos griegos nos presenta la escuela alemana, á la vez menos amanerada y menos sincera en su entusiasmo por la plasticidad hermosa; de ella puede decirse que ha creado los más bellos monumentos en las plazas y los tímpanos más apropiados á la forma arquitectónica del frontón clasicista de que pueda vanagloriarse el arte moderno de la edilidad estética. *Schadow* (1764 † 1850) con el monumento de Federico el Grande en Stetin, *Rauch* (1777-1857) con el más rico y bello de Berlín (suyos también los bellos sepulcros de Charlottemburg, en especial el de la Reina Luisa, su protectora), *Kiss* con la bella amazona luchando con la leona ante el Museo de Berlín, *Schwanthaler* (1802 † 48) con el frontón del Walhalla en Baviera y *Rietschel* (1804 † 61) con las estatuas de Lessing y las agrupadas de Goethe y Schiller en Weimar, fueron los principales representantes en Berlín, en Munich y en Dresde del arte alemán del clasicismo modernizado, en obras en las que el aire de sencillez y la armonía de las líneas suelen engañar al espectador, que mirando con atención encuentra al fin injustificado el entusiasmo nacional por una escuela que es en puridad bien artificiosa.

Digitized by Google

CAPÍTULO XIII

La Escultura contemporánea, y en especial de la modernista (1850 á 1900)

El año 1850, en que dejamos el anterior y en que comienza este último capítulo, no señaló el principio de una época y no separa, en consecuencia, la sucesión de dos estilos distintos, ni marca la separación de dos tendencias opuestas: éstas, sin embargo, existen, y todo un abismo separa al arte *fin de siglo* XIX, al arte *modernista*, de aquél otro contemporáneo de Napoleón, clasicista, que Canova representó apropiadamente. Ocurre, precisamente, que entre el ciclo de la estatuaria neo-clásica y el ciclo de la plástica modernista, que entre el fin de aquel período y la iniciación de éste corrieron un gran número de años (pónganse, ó más de cincuenta ó menos de ochenta), durante cuyo transcurso se cultivó la Escultura en toda Europa y con repetido afán, pero sin notas características bastante visibles que nos autoricen para darle apellido (sino es el de *ecléctica*, que tampoco es exacto). Fáltanos asimismo el nombre ó nombres que nos ahorraran el apellido: entre innumerables escultores del pleno siglo XIX (excelentes, impecables, talentudos y conocedores de todos los secretos de la técnica) no hay uno siquiera que merezca la jefatura y la representación, ninguno que por su genialidad

Digitized by Google

lograra la hegemonía y la dictadura, ninguno que tenga, ó vaya á tener, en la Historia de las Artes el relieve necesario para dar su nombre como símbolo al período de transición entre el neo-clasicismo y el *modernismo.*

Así como entre el estilo ornamental *imperio* y el estilo de la decoración *modernista* no hay otros estilos intermedios (aunque sí repetidísimos ensayos de imitación, repetidos *pasticcii*, reproducciones de todo arte antepasado, gótico, árabe, egipcio, románico, oriental, japonés, y de los estilos franceses de los tres Luises), de la misma manera se puede decir que faltó la originalidad,—aquella originalidad constante en una sola orientación estética, única creadora de estilos,—en el arte escultórico del siglo XIX. No es, resumiendo, un período de transición el que separa á Canova de Rodin: es un interregno.

Durante ese largo interregno creyeron los artistas (y arrastraron en esa errada creencia á los críticos contemporáneos) que eran originales, que obedecían á dirección personalísima, que creaban escuelas, que había lucha entre ellos y victorias «fecundas», y se da el caso de que en esa rápida sucesión de modas (cada una acompañada, entiéndase bien, de su *teoría estética* correspondiente, pues la fertilidad filosófico-artística del siglo fué bien extremada) todos se tuvieron por revolucionarios, todos invocaron á la naturaleza y la proclamaron su maestra, y todos hablaron mal del estilo anterior al que insultaban con el muy feo adjetivo de «académico» ¡que repitieron de ellos los sucedáneos! El interregno ó la transición de que nos ocupamos merecería llamarse el período «de los treinta tiranos». como el de los emperadores romanos rapidísimos predecesores de Diocleciano.

Precisamente lo académico es la característica de la educación técnica y aun del ideal artístico de los escultores del pleno siglo XIX. Con decir que todos

Digitized by Google

sus afanes suponen el estudio del desnudo, y que éste, ó exige el dibujo del antiguo (abecé de la enseñanza profesional) ó el dibujo del natural con modelos que no se ven en las calles y en las casas sino en los estudios, está ya dicho que si algunos borraron en sus obras más bellas el rastro de la falsa educación clásica y académica, todos fueron educados «académicamente».

La falsedad esencial de la Estatuaria de ese período (que aun perdura) se confirma con la consideración de que es vacía de realidad la Estética que la inspira. No pide el público bronces ni mármoles para expresión artística de los sentimientos vivos: á lo sumo ocurrirá eso en los encargos religiosos y en los de retratos; los mayores empeños fueron para el adorno de plazas y fachadas, de casinos y cementerios, ó para crear obras destinadas á los Museos aun antes de concebidas. Todo eso es aparatoso, es de puro lujo, y hemos de llegar á los últimos años para encontrar obras labradas para la comunicación á diario entre el espectador y la creación artística, obras que por el tamaño, por la materia y por el espíritu quepan en la intimidad de la casa, del *home*,—hasta muy reciente y durante todo el siglo XIX llena de indignos bibelotes de fabricación al por mayor.

¿Cómo extrañarnos, después de lo dicho, de que el convencionalismo haya imperado en la Escultura? Acaso el mayor empeño haya sido el desnudo feminil (al menos en Francia) y es ahora,—cuando la fotografía indecorosamente ha publicado las formas de la mujer contemporánea, y cuando á ellas se va ateniendo el nuevo arte,—cuando se ha comprendido que era pura reminiscencia del antiguo aquella nobleza de las formas que el convencionalismo mantuvo en los talleres durante todo el siglo último.

Por eso aunque el arte escultórico estuvo desviándose continuamente del precedente neo-clásico, derivando perpetuamente hacia el realismo sano, y aclamando

Digitized by Google

con sinceridad errónea las enseñanzas de la naturaleza, toda la escultura del siglo pasado nos sabe á clasicista, porque el ideal plástico greco-romano formó, anidando en la inteligencia de los artistas, una segunda naturaleza, sin ellos darse cuenta cabal,—ni mucho menos el público, infinitamente más entusiasta conocedor de la Música, de la Literatura y de la Pintura que no de la Escultura de sus contemporáneos.

Ya en el capítulo anterior se señalaron algunas desviaciones realistas dentro del neo-clasicismo entronizado por Canova. En corrientes más pronunciadas en esa desviación (y semejantes en consecuencia á las que ocurrieran en Grecia bajo los diadocos) se produjeron las más bellas obras del período de que nos ocupamos: el Genner vacunando del italiano *Monteverde*, los luchadores Wickings del sueco *Molin*, las estatuas de los Czares del ruso *Antokolski*,—ó su retrato de Spinoza,—el célebre busto de Melzel del alemán *Reinhold Begas* (en el Museo de Berlín), el Dante de nuestro *Suñol* ó el Trueba (realismo vivo y extremado) de nuestro *Benlliure*. Un más vivo recuerdo de la enseñanza clásica, pero hecha propia por la virtud maravillosa de la asimilación, luce en las obras de otros distinguidísimos escultores, cuyos principales nombres no se pueden fácilmente enumerar, reduciéndonos á recordar aquí al alemán *Drake*, autor de bellas obras de personajes históricos, al austriaco *Gasser*, al italiano *Barzaghi* y á nuestro *Ricardo Bellver* (cuya obra más conocida es el Ángel caído del Retiro). En Bélgica *Constantin Meunier*, dibujando y modelando del natural, ha estudiado felizmente teniendo á los mineros por modelo, y ha conseguido en sus obras (quizás demasiado solemnes) la expresión de la fuerza tranquila, la gracia robusta y bello sentir popular.

En Inglaterra algo después de la extinción del neo-clasicismo es cuando comenzaron las predicaciones de

Digitized by Google

Ruskin y, es cuando sobrevino con los trabajos de William Morris y Walter Crane, el primer brote del arte modernista. *George Frampton* es el escultor de esa agrupación, pero en él, en sus obras escultóricas, menos se nota el modernismo, triunfante en el ornato, que las aficiones ruskinianas, la predilección por los italianos del primer renacimiento. Su «San Mungo patrón de las artes» y los relieves «El Amor enseñando la armonía á las artes» y «Las Colonias saludando á Glasgow», como otras obras (con frecuencia polícromas) de Frampton, las de *Reinholds Stephens* y de *Crane* nos recuerdan, con dejo lejano, las obras de los della Robbia y otros prerrafaelistas florentinos. Ruskin y su escuela, en oposición con las artes francesas, han impuesto á los artistas ingleses algo que responde bien al ideal de aquella raza: la elegancia sencilla y la casta serenidad que son de ver en todas las creaciones artísticas del muy exquisito arte británico de nuestros días.

Pero es en Francia en donde la forma plástica se soborea con mayor sinceridad, y es la francesa la escuela más entusiasta, la más variada y la más popular y arraigada. No se inician allí todas las ideas revolucionarias, pero no es en otra parte donde obtienen la sanción y en donde se puede proclamar el triunfo cuando allí se dan á conocer dentro de cada tendencia las obras más acabadas. El interregno ó período de transición lo representaron allí seis ú ocho artistas contemporáneos, todos de la misma edad (nacieron con nueve años de diferencia máxima) que brillaron en la segunda mitad del siglo XIX: cada uno representa una distinta orientación ó matiz dentro de la escuela. *Perraud* (1821 † 1876) y *Carrière-Belleuse* (1824 † 1887), discípulo de David, son los más clasicistas; *Gerome* (1824, vive) es el iniciador de la policromía moderna, y no tan sólo por la multiplicación de los elementos, de las materias empleadas (piedras de distintos colores,

Digitized by Google

bronces, etc), sino por la pintura aplicada al mármol: *Fremiet* (1824, vive aún) ha creado la dramática escultura de la lucha del hombre primitivo con los grandes animales (en especial los antropomorfos: el Gorila raptor de una mujer); *Chapu* (1833 † 1891) ha interpretado la vida campesina en estatuas realistas, (Juana de Arco en Donremy) con el mismo feliz éxito con que la pintara Millet; *Carpeaux* (1827 † 1875) acaso el más grande de todos, puso en sus grupos (la Danza, Flora, las Cuatro partes del mundo) el sensualismo elegante, febril y nervioso de la vida parisién, la exaltación muscular por el placer—muy más escultórica, aunque inmoral, que la heroica exaltación muscular de los grupos de Rude, su maestro;—*Falguire* (1831 † 1900) representa también con Carpeaux la tradición francesa, renovada, engrandecida y perfeccionada sin perder el delicado refinamiento y la gracia sensual en las formas legado del siglo XVIII; *Paul Dubois* (1829, vive), por último, el más arquitectónico, el más armónico y equilibrado, el más «florentino» de los escultores del siglo XIX, ha sabido sintetizar las enseñanzas de Donatello, el sentir griego y francés de las formas, y el arte contrapuesto de Chapu, de Pradier y aun de Houdon. Su sepulcro de Lamoricière (en Nantes), su Cantor napolitano, su S. Juan niño y su Narciso (con el Luxemburgo) los tengo por las más indiscutibles glorias de la Plástica francesa contemporánea.

Son muchos los excelentes artistas que continuaron la obra de esos ocho escultores del segundo imperio y la tercera república. Sólo creo deben ser citados, porque en sus obras se acentúa aún más el estilo francés, *Mercié* (1845, vive) y *Puech* (que vive también). Las ramificaciones auropeas y aun americanas de esa única gran escuela nacional moderna son numerosísimas. Citaremos como ejemplos á nuestro escultor catalán *Blay*, discípulo de Chapu, á quien podría llamarse el

Digitized by Google

Dubois español, temperamento sano de gran artista, que queda con todo á distancia del inglés *Goscombe Jhon* (discípulo del francés Dalou) y del francés *Bartholome*, que en sus monumentos sepulcrales (en especial el central del Père Lachaise que es del segundo) aun recordando á Canova, han creado obras á la vez clásicas, realistas y llenas de una extraña poesía funeral penetrante y sutil que suspende el ánimo y le detiene.

En nuestros días ha llegado á su apogeo la escultura de animales—con el francés *Gardet*, el inglés *Swan* y tantos otros;—ha rebrotado con vigor extraordinario é incomparable esplendor el arte del grabado de medallas en Francia—con *Dupuis*, con *Roty* y *Chaplain* y el realista *Charpentier* (cuando los dos anteriores aspiran á despertar nobles ideas y delicadas emociones)—y fuera de Francia;—fuera de París, «metrópoli de la medalla», yankees como *Saint Gaudens* y europeos como el holandés *Wienecke* siguen las orientaciones francesas; en Viena se va formando otra notable escuela de grabadores en hueco;—por último la orfebrería modernista, escultórica con frecuencia, ha creado obras bellísimas—como las de *Lalique*,—demostrándose en las artes estéticas *secundarias* la vigorosa savia del renacimiento contemporáneo.

***

Decir algo del arte de *Rodin*, de *Walgren*, de *Trubetzkoi*, de *Hansen Jacobsen*, de *Knoff* ó de *Rosso* es entrar en el terreno candente de la lucha contemporánea y acaso juzgar de cerca lo que sólo de lejos podrá ser visto apropiadamente por futuros historiadores del arte: el modernista está en vías de formación y no ha dicho todavía su última palabra.

En manera alguna se puede decir que esos artistas (franceses ó rusos, hombres del Báltico brumoso ó de

Digitized by Google

la Italia sonriente) formen una sola escuela, aunque algo de común existe entre ellos. Como son todos más jóvenes, es Rodin, ya viejo, quien merece la representación principal y nuestra mayor atención.

Rodin, radicalmente opuesto á las siluetas convencionales, á las posturas tradicionales, enemigo de poner y aun de copiar modelos—aleccionados ó no, á todos les tiene ojeriza,—es un artista mucho menos innovador de lo que él cree. Algunas veces recuerda á Rude, (la Guerra), otras á Houdon (busto de Dalou), cuando á Donatello (la Edad de piedra), cuando á Vecchietta (San Juan), y si adelantamos cronológicamente en su obra, al tropezarnos con las más características (la danaide, «el Beso» ó, mejor dicho, todos los varios grupos, como «La Primavera», en que se besan) hallaremos las tradiciones de la agitación muscular, la morbidez de la carne, la exaltación expresiva, y las formas mismas del arte de Carpeaux, de Falguière ó de Carrière, de tan conocido abolengo en la misma Francia. En Carpeaux domina, es verdad, el placer frenético, algo como borrachera, mientras en Rodin la vibración del cutis, la dulzura de la epidermis, la novedad de las siluetas y las posturas muelles y tristemente desperezadas nos dan, aún en atrevidísimos asuntos, la impresión melancólica de un lirismo inquieto, desasosegado: un efecto estético que más se parece al que nos producen impromptus de Chopin y aun sonatas de Beethoven. Nada más personal que el sentir artístico de Rodin,—basta recordar que en él, trocando lo que es el carácter de tantas obras francesas, la sensualidad no es el fin, sino el medio: sus grupos, á primera vista indecorosos, producen en el ánimo una impresión casta y soñadora,—pero nada más conocidamente francés que la forma, que el modelo de sus criaturas. Espió su autor la realidad y la sorprendió felizmente cuando las líneas eran más expresivas, menos teatrales, de mayor intimidad delicadísima y

Digitized by Google

de menor remedo de la postura tradicional; no es la rapidez de los movimientos (siempre, como ocurre en Carpeaux, más difícilmente escultórica), no es el gesto ni menos aun el grito (como en Rude): es más adecuada y felizmente escultórico el ideal nuevo y personalísimo del gran escultor contemporáneo: son los ligeros movimientos de la languidez y del anhelo melancólico, delicuescente, los que reproducen sus singulares obras aun hoy tan discutidas y vituperadas.

Rodin sigue evolucionando y, aparte el Víctor Hugo desnudo, ha creado, extremándose en la economía cada vez mayor de su factura, excediéndose en lo abocetado de sus creaciones, ese engendro «genial» que se llama el Balzac: sólo ojos hundidos mirando fijos é inmóviles á lo alto, el novelista, descubierta la enorme cabezota echada para atrás y asentada sobre amplio y cortísimo cuello, envuelto todo el cuerpo en un abrigo amplio, que excusa todo detalle, pasea á lo largo de su habitación, con el labio desdeñoso, viendo con la fantasía creadora los personajes de su Comedia. No es la asendereada estatua, la discutidísima creación de Rodin, sino un enorme boceto en que sólo se ven aquellas líneas que cuatro rasgos de pluma ó de lápiz expresaran con toda la misma virtualidad estética, genial para unos, exageradamente histriónica y de una *pose* insufrible para otros.

El dejar las obras apenas esbozadas es la característica exterior del modernismo escultórico, que no siempre recuerda, aunque las remeda á veces, aquellas líneas onduladas, aquel arabesco de curvas suavísimas del dibujo ornamental contemporáneo—líneas de tralla de fusta, líneas serpentinas ó los tronchos ó tallos de tales ó cuales plantas estilizadas.—Pero es la factura abocetada algo más que la característica puramente externa, pues llega á lo íntimo de la propia esencia artística: la predilección por el barro (tan favorecido por los grandes escultores rusos *Wille Wal-*

Digitized by Google

gren, digno discípulo de Rodin, y por el elegantísimo *Príncipe Pablo de Trubetzkoi)* no obedece á otra idea ó conveniencia. Amasar el yeso ó el barro sin detallar, sin adornos ni accesorios, plasmando sólo por grandes planos (aunque marcando ó indicando al menos los huecos y los relieves del modelado) es procedimiento, por más rápido, el más apropiado para sorprender la silueta expresiva, para dejar impresa y lúcida la primera sensación y emoción evitando al espectador la que llaman «fatiga» de la observación continua y reposada. Trubetzkoi logra casi siempre cautivar en sus diminutas obras maestras con la verdad arrebatadora de la silueta y con el rasgo esencial de la vida: suyos son tantos y tantos retratos que tienen el encanto, el impromptu de los croquis difíciles felizmente conseguidos, la solidez de lo muy estudiado, juntamente con una ejecución fresca y fácil que parece que se haya detenido en el trabajo sin apurar la factura en el mismo instante en que, ya dicho todo lo esencial, se encalmaba la inspiración del artista: todo abandono, nada de fatiga, y en puridad, una ciencia sutil libre del más leve pecado de negligencia.

El sentido natural de la palabra «impresionista» está diciendo todo eso y aun algo más: que esa escultura se ha de gustar sin paladearla, que no se preocupa de las bellezas de detalle, que no le importa que el amateur vaya ó no vaya detallada y atentamente contemplando la obra, cambiando de punto de vista, dando vuelta alrededor, acercándose y alejándose de ella, saboreando una por una las delicadezas de la forma:—el goce de Buonarotti ciego y viejo palpando el Torso ciertamente no lo tendrá nadie al palpar las creaciones de la Escultura impresionista.

Es más: el abocetar, el modelar no con líneas, sino por volúmenes, por medio de manchas (ya exagerado por los rusos, y por Rodin en el busto retrato de Falguière) llega á lo más extremado de la exageración en

Digitized by Google

las obras en barro punto menos que informes del italiano *Medardo Rosso:* sus cabezas de niños, bellas por lo demás, están plasmadas con los dedos, á grandes golpes, con grandes borrones, sin determinar líneas ni superficies; y eso lo hace en consecuencia con sus propios principios.

¿Cuáles son éstos? Me atreveré á contestar que los mismos principios de la pintura modernista sin cambiar tilde ni jota: no modelar sino con la colaboración de la luz, del ambiente con su dulzura (que á distancia esborra y esfuma y desvirtúa las líneas), del claro-oscuro con su misterio; vaciar las figuras entre los reflejos luminosos de los colores de todos los objetos que las circundan; obtener en las estatuas efectos de colorido por medio de la factura, por ejemplo, acribillando á agujecitos una superficie, pulimentando con los dedos ó las uñas, ó rayándola. Rosso ha conseguido, dicen, hacer cabezas en que se adivina la rubicundez de la nariz y el sonrosado ó la palidez lechosa de las mejillas, y en el retrato de una actriz hasta ha logrado que se note en la frente la luz de las candilejas,—y conseguir, en fin, en la estatuaria todos los efectos de ambiente ó de la perspectiva aérea teniendo muy en cuenta lo que da vida á la imagen del sujeto: la atmósfera, la luz, el color, el sentimiento de la materia nadando rodeada de materia, sostenida en el espacio lleno de vibraciones lumínicas.

Todo esto no es, en realidad, sino una tremenda equivocación, una loca porfía de sustituir al arte de los recursos propios el arte de los recursos impropios, de hacer que abdicando la Estatuaria todos sus fueros,—los privilegios de la forma, de la plasticidad idealmente apartada y abstraída de todos los otros elementos reales,—se esclavice, falta de medios adecuados, sometiéndose á la Estética pictórica en todo y por todo. Lo que fácilmente se logra con colores ¿para qué forcejar renunciando á ellos?

Digitized by Google

Ha sido el siglo XIX el siglo de las trasposiciones estéticas: en sus comienzos la pintura se hizo absurdamente escultórica con la escuela de David; después vivió descuidada del propio ideal pictórico y sólo cuidadosa del aspecto poético, histórico, literario de sus lienzos, que todos parecían hechos para ilustración de libros—ó para reproducción en las «Ilustraciones».—La pintura de paisaje logró primero la independencia, y tras ella la de género y la de retrato se fueron preocupando ¡al fin! del olvidado y abandonado ideal de los venecianos, de los holandeses y de Velázquez, pintando los reflejos, la luz, los cambiantes de ella y, en fin, todo lo que la perspectiva atmosférica comprende. Nunca mejor orientada la Pintura, la modernista ha progresado hasta obtener, por medio de la abreviación de la factura, de *la mancha*, la tonalidad y las tonalidades, la luz y los reflejos, con mayor exactitud que por medio de aquellas líneas rellenas de color á guisa de iluminación propias de toda la pintura arcaica. Con *manchas*, con golpes de pincel, con factura divisionista (la propia de los *puntillistas*, de los *estambristas*, etc.) se da una abreviadísima, pero exacta reproducción de lo que se percibe y mira, de la realidad tal cual la ven nuestros ojos (y aun diría, para extremar la exactitud, que tal cual la vé el ojo miope cuando, desenfocada la imagen, las manchas de color esfuman las líneas y difuminan las siluetas). Pero la factura por manchas, por golpes ó chanfarrinones de barro de un solo color, cual la usan los escultores impresionistas, es una absurda y caprichosa trasposición de los procedimientos pictóricos aplicándolos á un arte que tiene como objeto propio la forma delimitada, de modelado y líneas límpidamente determinados, y que ha de prestarse á la multitud de los puntos de vista y á que el espectador se regale no con uno solo, sino con todos los efectos y todos los detalles de la plástica, de la belleza de la forma y del modelado.

Digitized by Google

En la escultura ciertos efectos de luz y de color podrán animar y podrán vivificar más la figura incitando al espectador con más fácil placer estético; si el escultor no satisfaciéndose con eso toma lo accidental por lo principal señal será de agotamiento sumo del propio fondo estético: será que busca y anhela la fruta del cercado ajeno, sólo más dulce y más sabrosa por ilusión y fantástico devaneo de nuestra empecatada naturaleza.

APÉNDICE

La Escultura del Extremo Oriente

En la decoración y en las producciones industriales modernistas ha dejado sentir su influencia el arte japonés y en la misma pintura europea contemporánea la pintura de aquel país: no puede decirse otro tanto de la Escultura.

Se ha dicho (en los capítulos 3.º de la 1.ª parte y 1.º de la 2.ª) cual ha sido el origen y aun algo se ha declarado de las condiciones del arte escultórico del Indostán propagado por Levante á la Indo-China (lo más notable las esculturas de la pagoda de Angkok en el Cambodge) y á Java (templo de Borobodor), y al Afganistán por Poniente (los colosos de las cavernas de Bamigam). Esas esculturas arquitectónicas del renacimiento brahmánico (las más notables en el Indostán son las de Sriringam, sobre todo los pilares con

Digitized by Google

los caballos rampantes, Ellora, con las luchas y combates de los dioses, y Elefanta, con las escenas de los amores de Shiva y Parvati), no tuvieron nunca la seriedad de propósitos y la grandeza estatraria que son de notar en las idolátricas representaciones de Budha.

Por el siglo VIII después de Cristo, al extenderse el budhismo, expulsado de la India, por los países de la raza amarilla, es cuando se propagó la estatuaria y por cierto en forma colosal: de ese siglo son los dos enormes ídolos, Budhas ó Maitreyas, de la Provincia de Tche-Kiang en la China, y el célebre Budha de Nara en el Japón, el mayor coloso de bronce conocido: 26 metros: —le ha aventajado la estatua de la Libertad de Nueva York del francés *Bartholdi* que mide 46 hasta lo alto de la llama de la antorcha.—El Budha yacente, aunque despierto y vivo, de Bangkok, en Siam, fabricado de ladrillos (después dorada la superficie) tiene más de 50 metros de larga y es de efecto muy bello según los viajeros, pero corresponde a la edad moderna.

Fué también la predicación budhista la ocasión de que se pronunciara el progreso en casi todas las artes de los Imperios del Medio y del Sol Naciente. En cuanto á la Escultura, floreció en la China bajo los Ming (siglo XV) en las colosales estatuas de la avenida de sus sepulcros y en trabajos en bronce, en madera y en marfil. En el siglo XVII (bajo los Tsing) renació ese arte y fué en ese tiempo cuando en el Japón llegó al apogeo con las obras del gran arquitecto y escultor *Hidari Zingoro*, especialmente en su célebre templo de Nikko. Trabajó este artista con rara habilidad la madera (en blandísimo estilo) y el bronce (al que dió una bellísima pátina negra mate) y se distinguió sobremanera, como también muchos sucesores suyos, en la reproducción admirable á la vez realista y estilizada de los animales (el más famoso suyo es un gato dormido) y de las plantas y flores. Tanto en la

Digitized by Google

China como en el Japón sobrevino el estancamiento en los siglos siguientes, pero conservaron los artífices de la raza amarilla singular habilidad en la reproducción de las figuras grotescas y cabezudas *(magotes)*: — ya de antiguo, para representar plásticamente el genio filosófico de Lao-Tseu se le ponía un cráneo desmesurado en las mismas iconas religiosas:—los hay de porcelana, de loza, de bronce, de madera y de marfil. Igual espíritu de caricatura se nota en las caretas, y otro distinto, el sentido delicadísimo de la ornamentación más adecuada á la forma y al destino, en los objetos de la escultura industrial como jardineras, perfumatorios y dijes, por cuya posesión se acodician hoy los aficionados europeos.

FIN

- - -

NOTA

Acaso alguno de los lectores deseará ser informado de una publicación foto-mecánica que pudiera proporcionarle toda la ilustración gráfica que exigiría el texto de este *Manual*. La que reune á la condición de general y medianamente completa la relativa modicidad de precio que algunos desearan, es una publicación alemana que repartió en 4 volúmenes 576 grandes estampas, excelentes por lo regular, acompañadas de un corto texto. En el ejemplar manejado por el autor estaba en alemán el texto; quizás lo hubiera en francés. Se titula: *Klassischer Skulpturenschatz* y se publicó en Munich entre los años 1897 y 1900 por la casa Bruckmann y bajo la sapientísima dirección de los señores Reber y Bayersdorfer; alcanza hasta Canova inclusive, es parco en honrar al arte español y peca de laxitud en reproducir obras del alemán: por lo demás es excelente y muy selecta colección de reproducciones. Su coste es allí de 48 marcos (que son á la par 60 pesetas).

Digitized by Google

Digitized by Google

LA ESCULTURA EN ESPAÑA

Índice de referencias

El autor de este Manual no ha querido dar mayor importancia á la Escultura patria que aquella que entiende que debiera dársele escrupulosamente, aun siendo extranjero el escritor y escribiendo para extranjeros. Reservándose íntegro el tema para otra obra, cree ahora conveniente y provechoso hacer aquí un Índice especial del libro en cuanto á la plástica española se refiere y á las obras de los artistas extraños conservadas en nuestra península.

Páginas V y VIII: generalidades.

» 31: arte ante-romano; 55, 57, 64, 68, 78 y 81: arte helénico; 96, 106 y 112: arte romano (Museos de Madrid, Tarragona y el Louvre).

» 121 y 122: arte latino y bizantino (Gerona, Mérida, Baños, etc.).

» 119, 128, 131 y 133: arte románico (Ripoll, Silos, León, Oviedo, Santiago: *Mateo*).

» 130, 131, 132 y 136: arte gótico primario (León, Burgos, Toledo, Villasirga, Nájera); 137 y 138: arte gótico realista (en Mallorca; *Huerta*): 139, 140, 141 y 142 (flamencos y alemanes en España): 142 (*G. de Siloè, Vallfogona, Clapés, Sagrera*, etc.).

» 173 á 179: arte italiano del renacimiento (*Giuliano, A. Sansovino, Torrigiano, Merliano, Fancelli, Cellini, Leoni, Juni, Tacca*).

Digitized by Google

Páginas 179 á 181: arte español del renacimiento (*Forment, Millan, Ordóñez, D. Siloée, Berruguete, Jamete, Morlanes, Becerra, Margarete, Andino, Arfe, Vergara Viejo, Ibarra*).

» 181, 185 y 193: influencia francesa (*Vigarny, Obray*; la colonia de la Granja).

» 194 á 199: imaginería española de talla polícroma (orígenes y condiciones; *Juni, G. Hernández; Montañés, P. y L. Roldán; Cano, Mora, Mena; Salcillo.*

» 200, 203, 205, 210 y 212: arte de los últimos tiempos (Castro; Álvarez, Suñol, Bellver, Benlliure; Blay).

Digitized by Google

FE DE ERRATAS

Las que trastornan el sentido del texto son las siguientes:

(Página VII, línea 17) *después*,, por *después*;;—(X, 14) *en cindades*, por *ciudades;*—(X, 23) *afinaciones*, por *afiiciones;*—(22, 11) *reproducidas*, por *reproducidos;*—(29, 4) *saliente*, por *caliente;*—(40, 8) *atreve á*, por *atreve con;*—(47, penúltima) *Velamideza*, por *Velanideza;*—(57, 23) *Palasparteros*, por *Palas parteros;*—(64, 14) *abreciado*, por *abreviado;*—(76, 2) *como continuadores*, por *continuadores como;*—(88, 22) *en siglo*, por *en el siglo;*—(106, 31) *colocarlos*, por *colocados;*—(109, 24) *esdiral*, por *espiral;*—(110, 18) *hicieran*, por *hicieron;*—(114, 7) *Aclamenes*, por *Alcamenes;*—(122, 29) *un*, por *en;*—(126, 16) *accidental*, por *occidental;*—(131, 11) *reducidisimas*, por *reducidisima;*—(133, 6) *su auto retrato aún*, por *aun su auto retrato;*—(id., 8) *cieran*, por *cieron;*—(id., 22) *León*, por *Laon:*—(153, 10) *Ciuffagi*, por *Ciuffagni;*—(181, 20) *sean*, por *ser;*—(183, 2) *Pilon*,, por *Pilon;;*—(id., 19) *Visher*, por *Vischer;*—y (190, última línea) «*el Pudor*», por «*el Pudor*» *);*—(202, 11) *relieces*,, por *relieces);*—(205, 12) *Antoin*, por *Antoine;*—(217, 16) *agujecitos*, por *agujeritos;*—(224, 3) *Andino*, por *Andino;*—(id., 6) *Granja*)., por *Granja);* 202: *Canara*.

Digitized by Google

Digitized by Google

ÍNDICE GENERAL

PÁGS.

INTRODUCCIÓN. V

Pocas naciones han cultivado la Estatuaria.—Su apogeo ocurrió en los tiempos antiguos de Grecia.—Lógico desarrollo de la Escultura antigua y alternativas contradictorias de la Plástica moderna.

PARTE PRIMERA

LA ESCULTURA ANTIGUA

CAPÍTULO I.—**La Plástica de los tiempos prehistóricos y protohistóricos.** 13

Origen de la plástica y de las herramientas indispensables.—El arte del diseño en la edad de piedra, y suma decadencia en la del bronce.

» II.—**El realismo en la escultura sepulcral del antiguo imperio memfita y la estatuaria monumental del imperio tebano.** . 17

Los usos funerarios de los egipcios y su gran influencia en la Escultura.—La técnica de los grandes colosos, y el simbolismo.—Desarrollo sucesivo del arte egipcio.

» III.—**La escultura asiática de la Mesopotamia y las esferas de influencia de la escultura oriental.** 26

El arte caldeo: la glíptica.—Los relieves asirios.—El arte del Asia anterior (heteos, fenicios, lidios...) y su influencia en los países del Mediterráneo.—El arte del Oriente extremo.

Digitized by Google

PÁGS.

CAPÍTULO IV.—**Los principios de la escultura griega (620 á 540 antes de Cristo).** 34

Solución de continuidad entre la civilización micénica y la helénica.—Los *xoana* y nacimiento de las escuelas jónicas (Samos y Chios) y dórica (Sicione).—Paralelo é importancia singularísima del doricismo.

» V.—**Los progresos, avances é influencia del arte griego en el período arcaico (540 á 460); la escultura persa.** 41

Los ejercicios físicos, los juegos, la educación militar y su influencia en la estatuaria epinicia.—Diversas escuelas dóricas del desnudo atlético.—Arte jónico del ropaje escultórico.—Influencia helénica en Persia.

» VI.—**El último avance del estilo arcaico y la consumada perfección del estilo severo. Kálamis, Mirón y Policleto (Promedio del siglo V).** 50

Paralelo y diferencias entre el período de los precursores de Fidias y el de los prerrafaelistas florentinos.—Obras, estilo y preocupaciones artísticas de los tres escultores citados.

» VII.—**(Continuación del anterior). Fidias y la creación plástica de los seres divinos.** . . 56

Biografía.—Fidias como director de las obras del Partenón: sus colaboradores, y estudio de los mármoles conservados.—Las grandes obras criselefantinas de Fidias: sublimidad ideal casi inasequible para la Escultura.

» VIII.—**Los colaboradores y continuadores de Fidias á fines del siglo V (los artistas del Norte; las grandes obras anónimas).** 65

Un ensayo de clasificación: Cresilao; Agorácrito; Alcamenes, el más importante de los artistas del período intermedio;

Digitized by Google

PÁGS.

realismo y arrebatado espíritu de Peonios; Cefisodoto.

CAPÍTULO IX.—**Nuevo desarrollo del arte ático en el siglo IV, y la evolución aticista del arte dórico. (Scopas y Praxiteles, Lísipo).** . . 74

El «arte de los paños adheridos», de Scopas con toda verosimilitud: sus colaboradores Briaxis, Pitios y Leocares.—Caracteres y méritos singularísimos de las obras de Praxiteles.—Lísipo.—La monocromía escultórica.

» X.—**La escultura bajo los diadocos ó inmediatos sucesores de Alejandro (siglo III) y la escuela de Pérgamo.** . . . 83

La civilización helenística.—Determinación de los caracteres generales de la Escultura helenística, y en especial del retrato ideal de sabios y héroes.—La primera y la segunda escuela de Pérgamo.

» XI.—**La escultura griega bajo la república romana. Escuelas neo-ática y rodia; las escuelas arcaizante y del retrato realista en Roma (2.ª mitad del siglo II y siglo I).** 92

Singulares condiciones sociales de la Atenas destronada y de la mercantil república de Rodas: influencia en las artes.—El grupo escultórico.—La escuela de Pasiteles en la Italia republicana.

» XII.—**La escultura greco-romana del siglo de Augusto.** 102

Menelao y el nuevo arte romano; qué tiene de helénico.—Los retratos de la *gens* Julia.—Los pequeños bronces de Herculano y Pompeya.

» XIII.—**La evolución artística de la escultura en los dos siglos (II y III) últimos del Imperio pagano.** 107

Desarrollo sucesivo del arte greco-romano.—Los relieves monumentales y los retratos imperiales.—Adriano y sus aficiones

Digitized by Google

PÁGS.

estéticas.—El nuevo arcaísmo y las nuevas divinidades: el Antinoo.—La decadencia.

PARTE SEGUNDA

LA ESCULTURA MODERNA

CAPÍTULO I.—**Tracto: del siglo II al siglo XII.** . . 119
Un milenario de estancamiento del espíritu estético de la Escultura: sus causas: de carácter religioso y de carácter técnico.—La escultura latina; la bizantina.—La escultura y la ornamentación sasánida y su influencia universal.

» II.—**La escultura románica y gótica de los siglos XII y XIII.** 126
Difícil distinción entre la una y la otra.—El románico meridional y la escuela borgoñona y cluniacense.—Caracteres del gótico escultórico: Chartres, Santiago de Galicia y la Isla de Francia; propagación del gótico.

» III.—**Desarrollo sucesivo de la Escultura gótica en los siglos XIV y XV.** . . 134
Diferencias entre el gótico estilizado y el realismo trecentista: la estatua sepulcral.—La escuela borgoñona de Sluter.—La talla en madera en Alemania y los Países Bajos: caracteres y desarrollo de las varias escuelas cuatrocentistas: su influencia en España.

» IV.—**La escultura italiana antes del Renacimiento.** 143
Condiciones especiales del arte medieval italiano.—El clasicismo de Nicolás Pisano y sus precedentes.—Dotes artísticas de Juan Pisano.—Andrés Pisano y Andrés Orcagna.—Paralelo del italiano con el gótico francés.

Digitized by Google

PÁGS.

CAPÍTULO V.—**Los orígenes del Renacimiento florentino. Ghiberti y Donatello.** 148

Qué es el Renacimiento.—Influencia de Brunelleschi.—Estudio de las obras y vidas paralelas de Ghiberti y Donatello: su influencia mutua.—Su posterior apartamiento y obras características.—La vejez genial de Donatello.

» VI.—**Desarrollo sucesivo de la plástica italiana del siglo XV.** 157

Los artistas del bronce sucesores de Donatello. Obras de Verrocchio. La medalla cuatrocentista.—Los artistas del mármol sucesores de Ghiberti: Settiguano, los Rosselino y Majano.—La escultura en terra-cotta esmaltada: Lucas y Andrés della Robbia.

» VII.—**En pleno Renacimiento. Miguel Ángel Buonarotti.** 163

Si en él y en general en su tiempo vale la escultura tanto como la pintura.—Períodos y cronología de sus creaciones plásticas.—Obras de la juventud.—Estilo romano, grande ideal del conjunto y análisis de los principales ejemplos.

» VIII.—**Los otros escultores italianos del segundo Renacimiento** 171

Corrientes diversas: A. Sansovino, Torrigiano, Rustici, J. Sansovino, Bambaja, Tribolo, Merliano, Fancelli, Bandinelli, Cellini y Leoni.—Realismo de Mazzoni: la escuela modenesa.—Manieristas.

» IX.—**El Renacimiento en Europa (siglo XVI)**. 178

La influencia italiana en España.—En Francia: la escuela francesa de transición y sus secuaces en España.—La escuela manierista francesa.—El renacimiento en los Países Bajos y en Alemania.

» X.—**La escultura barroca (siglo XVII) y la contemporánea del recocó (1.ª mitad del XVIII).** 185

Digitized by Google

PÁGS.

Roma y las causas sociales del barroco: análisis de sus propósitos; sus elementos y éxito.—El barroco francés.—Trasformación artística en el reinado de Luis XV: apropiado carácter plástico de la nueva escultura francesa.

CAPÍTULO XI.—**La imaginería española de talla polícroma (1550 á 1570).** 194

Condiciones singulares de la civilización española: su indemnidad para los desafueros del barroco.—El naturalismo cristiano y popular de la escultura española.—Precedentes itálicos.—Escuela valisoletana.—Escuelas andaluzas.—Salcillo.

» XII.—**La escultura neo-clásica (1750-1850).** . 199

Estudios sobre la antigüedad helénica: el espíritu neo-clásico.—Canova y sus contemporáneos. Thorwaldsen. — Escultores franceses precursores y continuadores del neo-clasicismo exclusivista.—La escuela alemana.

» XIII.—**La escultura contemporánea, y en especial de la modernista (1850 á 1900).** . 207

Condiciones sociales de la escultura moderna: lo «académico».—Desviación realista de un arte cuyo aprendizaje no es sino académico.—Los ingleses.—Mayor importancia de la escuela francesa.—Evolución reciente y actual de la estatuaria modernista. — Rodin. — Los rusos.— La Escultura sometida á la Estética pictórica del impresionismo divisionista.

APÉNDICE.—**La Escultura del Extremo Oriente.** . . 219

La Escultura arquitectónica del brahmanismo, y la Estatuaria budhista.—El Indostán y su influencia.—La China.—El Japón.

Nota. 221

La Escultura en España: Indice de referencias. . . 223

Fe de erratas. 225

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

YB 80152

Digitized by Google

Digitized by Google